



universität
wien

DIPLOMARBEIT

Titel der Diplomarbeit

Die Rezeption deutscher Geschichte im Werk
Gerhard Richters

Verfasser

Michael Kai

angestrebter akademischer Grad

Magister der Philosophie (Mag. phil.)

Wien, im Februar 2010

Studienkennzahl lt. Studienblatt:

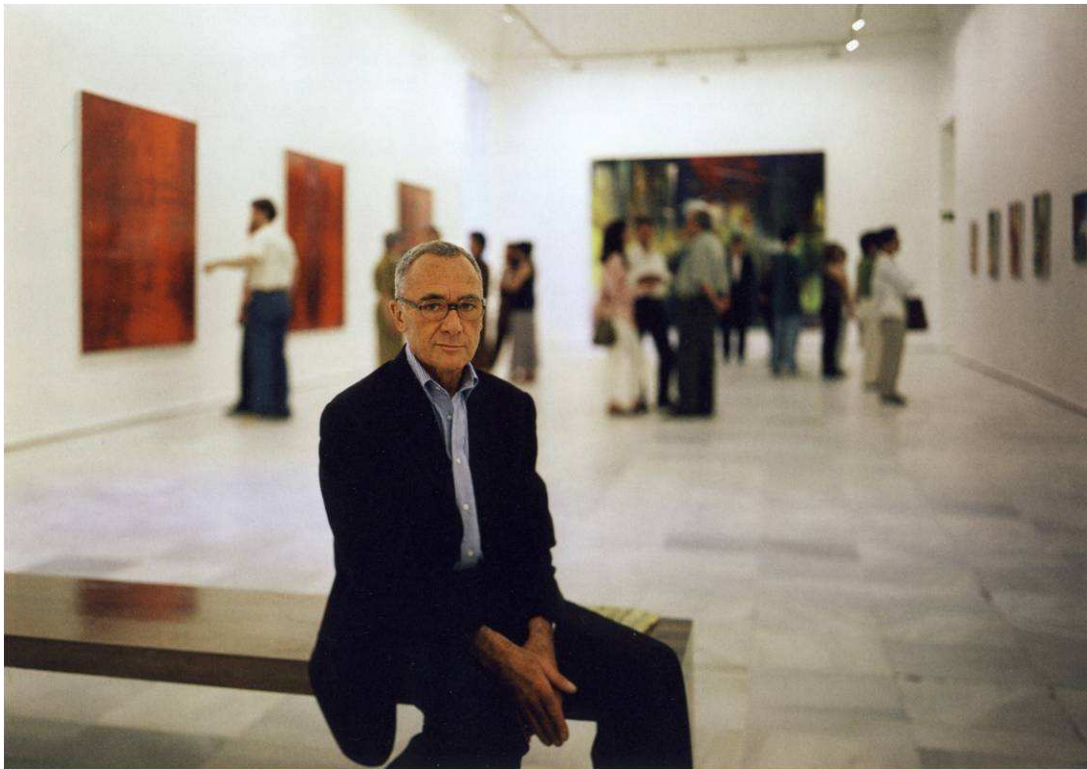
A 315

Studienrichtung lt. Studienblatt:

Kunstgeschichte

Betreuerin:

Ao. Prof. Dr. Martina Pippal



„[...] Ich lehne es ab, ein Bild um des Bildes willen, um der reinen Malerei willen zu malen. Meine Bilder sollen immer etwas sagen. Deshalb bezeichne ich meine Arbeit auch lieber als Bilder denn als Malerei.“

- Gerhard Richter, 1985

Inhaltsverzeichnis

I. Einleitung	S. 9
II. Anfänge	S. 11
III. Frühwerk	S. 16
1. Fotomalerei	S. 21
2. Der Akt des Verwischens	S. 23
3. Darstellungsthemen	S. 24
4. Portraits und Portraits der Familie	S. 25
5. Benjamin H. D. Buchloh versus Robert Storr – Interpretationen zum Biographischen in Gerhard Richters Werk	S. 32
6. Richter – Warhol	S. 35
7. Flugzeuge	S. 36
IV. Atlas	S. 38
1. 48 Portraits (Tafel 30-41), 1971-1972	S. 40
2. Baader-Meinhof-Fotos (18. Oktober 1977), (Tafel 470-479), 1989	S. 41
3. Fotos aus Büchern (Tafel 16-20), 1967 und Holocaust (Tafel 635-646), 1997	S. 42
4. Reichstag (Tafel 647-655), 1997-1998	S. 43
V. 48 Portraits	S. 45
1. Deutscher Pavillon in Venedig	S. 45
2. Auswahlkriterien – Vorlagen und Selektion	S. 46
3. Malerische Ausführung	S. 48
4. Endgültige Auswahl	S. 50
5. Präsentation auf der 36. Biennale in Venedig	S. 51
VI. 18. Oktober 1977	S. 53
1. Historischer Abriss zur Roten-Armee-Fraktion (RAF)	S. 53
2. Einleitung	S. 58

3. Ausführung	S. 61
4. Gemälde	S. 62
5. Der Zyklus 18. Oktober 1977 im Atlas	S. 68
6. Rezeption	S. 69
7. Richters Kritik am ideologischen Denken	S. 72
8. Historienmalerei	S. 74
VII. Reichstag	S. 80
1. Neukonzeption des Berliner Reichstag	S. 80
2. Geschichte des deutschen Reichstagesgebäudes	S. 81
3. Richters Konzepte für den deutschen Reichstag	S. 82
4. Graue Bilder	S. 83
5. Farbtafeln	S. 84
6. Schwarz-Rot-Gold	S. 87
VIII. Schlussbetrachtung	S. 89
Zusammenfassung	S. 91
Bibliographie	S. 93
Abbildungsnachweis	S. 105
Abbildungen	S. 119

I. Einleitung

Gerhard Richter hinterfragt seit seinen Anfängen immer wieder gängige künstlerische Überzeugungen, wie die Bedeutung von stilistischer Beständigkeit, individueller Sensibilität und spontaner Kreativität oder den Einfluss von Technologien und Medienbildern auf traditionelle Malweise und Formate. Anders als zahlreiche seiner Kollegen beschäftigt er sich mit diesen Fragen vor allem anhand des Mediums der Malerei und versucht mit ihm die von neuen Formen konzeptueller Kunst gestellten Anforderungen zu erfüllen.

Sein äußerst umfangreiches Werk, welches bis heute weltweit in zahlreichen Präsentationen und Ausstellungen¹ gewürdigt wird, reicht von nach Fotovorlagen gefertigten Bildern der frühen Sechzigerjahre bis zu abstrakten Gemälden, bei denen Farbigkeit, Stimmung und vor allem die Maltechnik eine große Variationsbreite aufweisen; umfasst den umstrittenen und für Aufsehen sorgenden Zyklus *18. Oktober 1977*, über die RAF-Terroristen, banale Popbilder, Landschaften, Portraits, monochrome Werke, Arbeiten mit Spiegeln und Glasscheiben, sowie Künstlerbücher. Auf die Frage, was die Malerei sei und sein soll, hielt Gerhard Richter immer eine kritische Distanz, sowohl zur Avantgarde als auch zu den Traditionalisten, die zu dem Ergebnis führte, dass seine Bilder immer eine Erneuerung erfuhren. Richters Werk zeigt, wie die Malerei ihre Ressourcen gerade durch Probleme, vor die sie sowohl den Künstler als auch den Betrachter stellt, immer wieder erneuert.

Gerhard Richters Gemälde, die nach fotografischen Vorlagen entstanden sind, strahlen eine ganz besondere Faszination aus: zum einen durch ihre perfekte Ausführung, zum anderen durch ihre Ausdrucksstärke. Genau diese Bilder erweckten neben seinen abstrakten Werken mein besonderes Interesse. Im Laufe meiner Recherchen² stieß ich in Gerhard Richters Oeuvre immer wieder auf Arbeiten, welche sich mit deutscher Geschichte auseinandersetzen – bei manchen Werken ist

¹ Anm.: Eine kleine Auswahl der wichtigsten Ausstellungen der letzten Jahrzehnte sei hier erwähnt: **1972: 36. Biennale Venedig, 48 Portraits**, deutscher Pavillon, Venedig, **1986: Kunsthalle Düsseldorf, Bilder 1962–1985** (danach in Berlin, Bern und Wien), **1993: Musée d'art moderne de la Ville de Paris** (danach in Bonn, Stockholm und Madrid), **2002: Museum of Modern Art, 40 Years of Painting**, New York, USA (danach in Chicago, San Francisco und Washington, DC). Teilnahme an: **1972: documenta 5, 1982: documenta 7, 1987: documenta 8, 1992: documenta IX, 1997: documenta X, 2007: documenta 12.**

² Anm.: Mein besonderer Dank ergeht an das Gerhard Richter Archiv in Dresden für die freundliche Unterstützung.

dies deutlich zu erkennen, bei anderen wiederum nur bei genauerer Kenntnis der Familiengeschichte des Künstlers. Die äußerst umfangreiche Literatur³ behandelte dieses Thema lange Zeit nur peripher, da Zusammenhänge zwischen Familienmitgliedern und anderen Portraitierten nicht gezogen werden konnten. Eine völlig neue Sichtweise auf den historischen Hintergrund der Gemälde *Tante Marianne* und *Familie am Meer* ergab sich durch den 2005 von Jürgen Schreiber veröffentlichten journalistischen Roman „*Ein Maler aus Deutschland. Gerhard Richter. Das Drama einer Familie.*“

In der Diplomarbeit sollen jene Werkgruppen untersucht werden, die sich mit der Thematik der deutschen Geschichte auseinandersetzen. Zu Beginn der Diplomarbeit wird ein kurzer Überblick über Gerhard Richters Leben und seine Ausbildung in der ehemaligen DDR gegeben. Das zweite Kapitel beschäftigt sich mit dem Frühwerk des Künstlers, welches mit den frühen Sechzigerjahren anzusetzen ist. Im Besonderen wird hier auf jene Gemälde eingegangen, die nach fotografischen Vorlagen entstanden sind, und das für Richters Werk typische Charakteristikum der Verwischung aufweisen. Des Weiteren werden Familienbilder analysiert, in denen sich bereits Themen deutscher Geschichte wiederfinden, zumeist jedoch in verborgener Weise. Der darauffolgende Abschnitt widmet sich dem *Atlas*, einem modernen Bildspeicher, welcher im künstlerischen Schaffen Gerhard Richters einen bedeutenden Stellenwert einnimmt. Die nächsten drei Kapitel zeigen jene Werke auf, in denen deutsche Geschichte auf unterschiedlichste Weise rezipiert wurde: die *48 Portraits*, den Zyklus *18. Oktober 1977* und die monumentale Arbeit *Schwarz-Rot-Gold*. Die abschließende Schlussbetrachtung zeigt auf, dass sich Gerhard Richter künstlerisch auf verschiedenste Weise mit deutscher Geschichte auseinandersetzte, jedoch seine ehemalige Heimat, die DDR, fand bis zum heutigen Tage keinerlei Eingang in sein umfangreiches Oeuvre.

³ Anm.: Zu den wichtigsten bis heute veröffentlichten Publikationen zum Werk Gerhard Richters zählen: **Jürgen Harten (Hrsg.)**, Gerhard Richter. Bilder/Paintings 1962-1985, Kat. Ausst., Köln 1986; **Hans-Ulrich Obrist (Hrsg.)**, Gerhard Richter: Text, Schriften und Interviews, Frankfurt am Main/Leipzig 1993; **Dietmar Elger**, Gerhard Richter, Maler, Köln 2002; **Robert Storr**, Gerhard Richter. Malerei, Ostfildern 2002; **Dietmar Elger/Hans Ulrich Obrist (Hrsg.)**, Gerhard Richter, Text 1961-2007, Schriften, Interviews, Briefe, Köln 2008.

II. Anfänge

Gerhard Richter wurde am 9. Februar 1932 als erstes Kind von Hildegard und Horst Richter in Dresden geboren. Die Ehe der Eltern verlief nur für kurze Zeit glücklich, zu unterschiedlich waren ihre Interessen und die Einstellung zum Leben.⁴ Das New York Times Magazine deutete 2002 an, dass Horst Richter nicht der leibliche Vater Gerhard Richters sei. Gerhard Richter bestätigte dies in einem Spiegel-Interview mit Susanne Beyer und Ulrike Knöfel 2005 mit einem kurzen und prägnanten Statement. *„So ist es auch. Aber so etwas ist ja nicht gerade unhäufig.“*⁵ Als Richter drei Jahre alt war, übersiedelte die Familie in den kleinen Ort Reichenau in Sachsen, wo sein Vater eine Anstellung als Lehrer fand. Dies war der erste von zwei Umzügen, durch die Gerhard Richter die zwölfjährige Herrschaft des Dritten Reichs und die darauf folgende sowjetische Besatzung weitgehend unbeschadet überstand.⁶ 1942 erfolgte die Übersiedlung nach Waltersdorf. In diesem Jahr musste der Künstler, wie es damals üblich war, den sogenannten *„Pimpfen“*, der Nachwuchsorganisation der Hitlerjugend beitreten.⁷ Richter erinnert sich in einem Interview mit Robert Storr, wie er der Hitlerjugend gegenüberstand: *„[...] die Hitlerjugend war mir zu heftig. Ich mag Kraftspiele nicht, ich war nicht sehr sportlich.“*⁸ Und außerdem äußerte sich der Künstler wie folgt: *„Das war ein Haufen aufgeblasener Arschlöcher. Mit zwölf ist man zu klein, um den ganzen ideologischen Hokusfokus zu begreifen, aber auch wenn das jetzt komisch klingt, ich wusste immer, dass ich etwas Besseres war als sie. Hitler und Soldaten und das alles war etwas für den Pöbel, während meine Mutter mir die „Kultur“ nahe brachte, Nietzsche, Goethe und Wagner.“*⁹

Im Alter von fünfzehn Jahren begann Gerhard Richter aus eigenem Antrieb mit dem Zeichnen. Anfänglich versuchte er sich in den verschiedensten künstlerischen Techniken, unter anderem im Aquarell. Obwohl Gerhard Richter bereits sehr früh einer künstlerischen Tätigkeit nachging und sich auch mit Kunstgeschichte beschäftigte, hatte er anfänglich völlig entgegengesetzte Berufsziele, welche jedoch alle an verschiedensten Umständen scheiterten. Dies führte dazu, dass Richter aufgrund seines zeichnerischen Talents 1949 bei einem Schriftenmaler in Zittau

⁴ Elger 2002, S. 9.

⁵ Elger/Obrist 2008, S. 513.

⁶ Storr 2002, S. 17.

⁷ Elger 2002, S. 10.

⁸ Storr 2002, S. 17.

⁹ ebenda, S. 17.

„landete“. Unzufrieden mit der Arbeit verließ er den Betrieb nach nur einem halben Jahr. Nach relativ kurzer Zeit fand er eine neue Anstellung als Bühnenmalergehilfe im Stadttheater Zittau, welche seinen Neigungen entgegen kam. Aufgrund dieser Tätigkeit entwickelte Gerhard Richter bereits so viel künstlerisches Selbstbewusstsein, dass er sich weigerte, niedere Tätigkeiten auszuführen - deshalb wurde der junge Künstler schließlich entlassen.

Mit dem in Zittau erlangten Selbstbewusstsein beschloss Gerhard Richter sich 1950 an der traditionsreichen Staatlichen Kunsthochschule in Dresden zu bewerben. Richter wurde abgelehnt, erhielt aber den Rat, das Problem durch eine Anstellung in einem volkseigenen Betrieb zu lösen und sich von dort aus an die Akademie delegieren zu lassen. Gerhard Richter befolgte diesen Rat und bewarb sich 1951 erneut an der Akademie und wurde diesmal anstandslos aufgenommen. Der fünfjährige Studienplan an der Akademie war streng traditionell orientiert: Zeichnen, gefolgt von Ölmalerei. Auf dem Programm standen auch Portraits, Aktstudien, Stilleben und vorgegebene Kompositionen.¹⁰ Außerdem wurde ein besonderes Augenmerk auf die theoretische Ausbildung gelegt. Diese reichte von Kunstgeschichte über Russisch bis zu politischer Ökonomie und Theorie des Marxismus-Leninismus.¹¹

Mit der Gründung der Deutschen Demokratischen Republik im Jahre 1949 erfolgte auch für Kunst und Kultur eine neue Ausrichtung basierend auf der Doktrin der Sozialistischen Einheitspartei (SED). Der Kunst wurde ihre neue Aufgabe 1952 von oberster politischer Instanz vorgegeben, indem sie als ein Medium der politisch-korrekten Erziehung der Bevölkerung instrumentalisiert wurde.¹² Als Auftraggeber trat nun ausschließlich der Staat und seine Institutionen auf. Dies führte unweigerlich zu einer Disziplinierung der Künstlerschaft. Zugleich wurde den Künstlern die sich dem System nicht anpassten jegliche materielle Grundlage entzogen. Das neue durch die Politik diktierte Kunstschaffen, der sozialistische Realismus, führte demnach auch zu einer Reduktion künstlerischen Schaffens.

Gerhard Richter wählte für seine weitere Ausbildung an der Akademie das Fach Wandmalerei, da dieses nicht so sehr von der Grunddoktrin des sozialistischen Realismus reglementiert war. In der Klasse für Wandmalerei absolvierte Richter sein vierjähriges Studium der Malerei. Im fünften und letzten Jahr auf der Akademie

¹⁰ Storr 2002, S. 19.

¹¹ Elger 2002, S. 18.

¹² ebenda, S. 19.

erhielt er ein eigenes Atelier. Das Thema von Gerhard Richters Diplomarbeit war, ein Wandgemälde für das deutsche Hygiene-Museum in Dresden (**Abb. 1**) zu entwerfen.¹³ Kompositorisch entsprach das Werk genau dem Zeitgeist und dem Genre. Männer, Frauen und Kinder wurden exakt so dargestellt, wie es von der politischen Führung erwartet wurde – keine der dargestellten Figuren weist einen individuellen Charakter auf. Das Wandgemälde besitzt einen malerischen Schwung, welcher auf die einfache Komposition und die Bewegung der Figuren zurückgeführt werden kann. Richters Wandgemälde vermittelte einen weitgehend unpolitischen und jedem ideologischen Bezug enthobenen Eindruck.¹⁴ Nach Abschluss der Akademie erhielt Gerhard Richter im Jahr 1957 den Status eines „Aspiranten“¹⁵. Diese beinhaltete ein eigenes Atelier in der Akademie und einen finanziellen Zuschuss für die nächsten drei Jahre. Gerhard Richter erlangte durch die Aspirantur eine gewisse Freiheit in seinem künstlerischen Schaffen, denn er konnte die Themen für seine Aufträge selbständig entwickeln. Manche seiner Ideen wurden ausgeführt, andere blieben unausgeführte Entwürfe.

Die Erwartungen, die Richter in den Bereich der Wandmalerei setzte, in dieser freier und stilistisch vielfältiger arbeiten zu können und dabei gleichzeitig weniger von der Doktrin des sozialistische Realismus eingenommen zu werden, erfüllten sich nur ansatzweise.¹⁶ Über seinen letzten Auftrag für ein Wandbild im Haus der SED-Bezirksleitung Dresden (**Abb. 2**) zog der Künstler folgendes Resümee: *„Von meiner letzten Auftragsarbeit, ein Wandbild im Hause der SED-Bezirksleitung in Dresden, möchte ich sagen, dass ich nie das Gefühl hatte, in meiner „Schöpferischen Freiheit“ (welch schönes Wort!) eingeschränkt zu sein. Böse Bemerkungen des einen oder anderen Kollegen über „gewaltige Umstellung“ und „sowjetischen Naturalismus“, die mich von Beginn der Arbeit warnen sollten, habe ich nie ernst genommen und brauchte ich nie ernst zu nehmen – ganz im Gegenteil. Ich möchte an dieser Stelle den Wunsch aussprechen, dass meine Kollegen sehr viel mit derart verständnisvollen Auftraggebern zu tun hätten. Natürlich blieben mir auch Auseinandersetzungen nicht erspart; das wäre auch nicht Sinn der Sache. Es sind gerade diese Auseinandersetzungen gewesen, die mir oft weiterhalfen und mich*

¹³ Anm.: Das Gemälde wurde 1956 ausgeführt, im Jahr 1979 überstrichen und 1994 von Denkmalschützern bei Renovierungsarbeiten wiederentdeckt und teilweise freigelegt, danach jedoch auf Gerhard Richters Wunsch wieder übermalt.

¹⁴ Elger 2002, S. 24.

¹⁵ Anm.: Ein wegen seiner Begabung in Hinblick auf weitere positive Entwicklung geförderter Künstler.

¹⁶ Elger 2002, S. 28.

veranlassten vieles anders zu machen, als ich es mir anfangs vorgestellt hatte; nicht weil ich es musste, sondern weil ich es – nachdem ich von der Richtigkeit der Meinung meiner Auftraggeber überzeugt war – selbst wollte.“¹⁷

Mit seiner Aspiranten-Stellung war auch die Möglichkeit verbunden, Reisen, unter anderem nach West-Deutschland zu unternehmen. So führte eine zweite Deutschland-Reise, 1959 zur Documenta II. nach Kassel, die Gerhard Richter nachhaltig beeindruckte, und in ihm den Willen, in den Westen zu übersiedeln, weiter stärkte. Zwei Jahre später verließ Richter endgültig die DDR – Gründe dafür gab es mehrere. Einerseits lebten die Eltern seiner Frau Marianne (Ema), die er 1957 geheiratet hatte, bereits in Westdeutschland; andererseits war er mit seiner Arbeitssituation in der DDR nicht mehr glücklich, wie er in einem Gespräch mit Dietmar Elger 2001/2 darlegte: *„Mir ging es ja zum Schluss relativ gut in der DDR. Mit der Berufsbezeichnung „Wandmaler“ war ich nicht so den Formalismus-Vorwürfen ausgesetzt wie die Tafelmaler, und ich bekam die Aufträge für Wandgestaltungen, d.h. ich hätte davon leben können und wäre auch leidlich unbehelligt vom System geblieben. Aber das war eine unbefriedigende Aussicht, vor allem deshalb, weil die Bilder, die ich wie gewohnt nebenher machte und die ja mein eigentliches Anliegen waren, immer schlechter wurden, unfreier und unechter.“¹⁸* Wie aus Richters Statement ersichtlich wird, verlief seine künstlerische Tätigkeit in Ostdeutschland auf zwei verschiedenen Ebenen: Den sogenannten offiziellen Aufträgen und einem zweiten privaten Werk, welches von der Kunstszene des Westens beeinflusst war.¹⁹

Im März 1961, wenige Monate vor dem Bau der Berliner-Mauer, gelang Gerhard Richter gemeinsam mit seiner Ehefrau der Übergang nach Westdeutschland. Richter brach fortan nicht nur mit seinem früheren Leben, sondern auch mit seinem bis dahin entstandenen Werk, welches er in seinem Atelier in Dresden zurückließ. Dem Künstler blieben einzig und allein Fotografien der Arbeiten, welche er nach der Ankunft im Westen fein säuberlich auf Kartons arrangierte und in zwei Mappen katalogisierte. Richter ließ später am ehesten diejenigen Arbeiten (**Abb. 3**), welche vor seiner Aufnahme an die Staatliche Kunsthochschule Dresden entstanden waren,

¹⁷ Elger 2002, S. 29-30.

¹⁸ ebenda, S. 41.

¹⁹ Anm.: Diverse Bücher, Kataloge und Zeitschriften aus dem Westen kursierten unter den Künstlern und Studenten in der DDR.

gelten.²⁰ Die Gemälde und Zeichnungen der Dresdner Zeit bewertet der Künstler hingegen als mehr oder weniger peinlich akademisch.²¹

²⁰ Harten 1986, S. 12.

²¹ ebenda, S. 16.

III. Frühwerk

Für Gerhard Richter begann mit seiner Ankunft in Westdeutschland ein völlig neues Leben. Ursprünglich wollte er sich in München niederlassen, aber durch einen ehemaligen Studienkollegen aus Dresden, der ihn bei sich aufnahm, kam er nach Düsseldorf. Jene Stadt war zu Beginn der Sechzigerjahre eine „aufstrebende“ Kunstmetropole, in der die unterschiedlichsten Kunstströmungen, wie „Informel“ und „Zero“, gleichberechtigt nebeneinander existierten. Auf Anraten des Sozialamts entschied Richter 1961, fünf Jahre nach Abschluss der Akademie in Dresden, sich erneut für ein Studium der Malerei zu bewerben. Diese Entscheidung sollte für Gerhard Richter ein wegweisender Schritt in seiner künstlerischen Laufbahn werden. Auf der Akademie in Düsseldorf ging es ihm gar nicht so sehr um eine fachliche Ausbildung, da er diese bereits in Dresden erfahren hatte. Vielmehr war es ihm wichtig einen Ort zu finden, der ihn von seiner künstlerischen und persönlichen Isolation befreite, und an dem er vor allem mit anderen Künstlern zusammentreffen würde.²² Dieser Wunsch sollte sich auch erfüllen. An der Akademie lernte er seine künstlerischen Weggefährten und Freunde der Sechzigerjahre kennen: Sigmar Polke, Konrad Lueg, Manfred Kuttner und Blinky Palermo; sie alle inspirierten einander. Diese für Gerhard Richter neue Situation, diese künstlerischen Anregungen, versetzten ihn förmlich in einen Arbeitsrausch. Die ersten in Westdeutschland entstandenen Werke zeigen sehr stark eine Auseinandersetzung mit der abstrakten Malerei. Zweierlei Gründe mögen dafür ausschlaggebend sein: Einerseits war Richter von den abstrakten Expressionisten, welche er auf der Documenta II. gesehen hatte, äußerst beeindruckt, andererseits sah er auch in den Werken von Lucio Fontana, Jean Fautrier, Jean Dubuffet oder Francis Bacon Inspiration für sein malerisches Werk. Diese neuen Bilder, die unter dem Einfluss der bereits genannten Künstler entstanden, waren nun ein Ausdruck innerlicher Befindlichkeiten, und nicht mehr ein Instrument einer repressiven Ideologie.²³ Des Weiteren sind diese Arbeiten durch ihre malerische Abstraktion mit pastosen und stofflichen Oberflächen charakterisiert.²⁴ Auch die von Gerhard Richter gewählten Titel für seine 1962 entstandenen Gemälde, wie *Narbe*, *Verletzung* (**Abb. 4**), *Wunde* (**Abb. 5**), *Aggression* etc. und die Art der Ausführung in Form einer intensiven

²² Elger 2002, S. 47.

²³ ebenda, S. 48.

²⁴ ebenda, S. 48.

körperlichen Auseinandersetzung mit dem Material zeigen sehr deutlich den Einfluss von Lucio Fontana. Im Vergleich zu dem italienischen Künstler bearbeitete Richter die Leinwand noch aggressiver als Fontana bei seinen „concetti spaziale“.²⁵ Bei diesen Arbeiten gab Gerhard Richter für kurze Zeit sein figuratives Motiv auf, um jedoch im selben Jahr wieder, sogar weit intensiver, auf dieses Metier zurückzukommen. Über sein erstes Jahr an der Düsseldorfer Akademie, in dem all diese Werke entstanden, resümierte der Künstler 2001 in einem Gespräch mit Robert Storr: *„Ich malte mich durch die ganze Kunstgeschichte hin zur Abstraktion.“*²⁶ Richter zeigte diese frühen Werke das erste Mal zu Semesterschluss im Februar 1962 und erweckte durch diese auch Interesse, so dass er im Herbst 1962 seine informellen Bilder noch einmal und zugleich das letzte Mal präsentierte. Im Zuge dieser ersten Ausstellung Gerhard Richters erschien zugleich auch die erste kunstkritische Auseinandersetzung mit seinem Werk. Alexander Deisenroth schrieb über dessen Arbeiten: *„Richters Arbeiten sind emotionaler Natur, er lässt ein Ereignis seines Inneren sich abspielen in einem Bildraum oder nimmt es aus der Fläche heraus vor einen Hintergrund. Die Sparsamkeit der Mittel macht diesen Vorgang nur noch eindringlicher und erhöht seinen Ernst, mag es sich um eine Gestaltung in schwarz, grau oder weiß handeln, wobei die Verlagerung des „Horizonts“ eine erlösende oder erdrückende Wirkung ausübt.“*²⁷

Richters Frühwerk zeigte eine Emotionalität, wie sie im gesamten weiteren Oeuvre nicht mehr zu finden ist. Außer auf Fotografien ist von Gerhard Richters Frühwerk nichts mehr erhalten, denn er verbrannte die gesamten Arbeiten, da er sie aus unmittelbarer Distanz grundsätzlich für falsch hielt.²⁸ 2001 bekräftigte er dies im Gespräch mit Robert Storr nochmals: *„Ich malte wie verrückt (und) hatte etwas Erfolg damit, oder verschaffte mir etwas Respekt. Aber dann merkte ich, das war's nicht, deshalb verbrannte ich den Krempel bei einer Art Hinterhofaktion.“*²⁹

Richter startete einen Neubeginn, und dieser sollte für sein weites Schaffen, welches bis heute andauert, wegweisend sein. Besonders wichtig und inspirierend waren zu dieser Zeit, in den frühen Sechzigerjahren, seine beiden Freunde Sigmar Polke und Konrad Lueg. Sie tauschten ihre Ideen und Überlegungen aus, und so entstanden

²⁵ Elger 2002, S. 50.

²⁶ Storr 2002, S. 25.

²⁷ Elger 2002, S. 50.

²⁸ Harten 1986, S. 14.

²⁹ Storr 2002, S. 25.

völlig neue Wege in ihrem Kunstschaffen. Gerhard Richter war dieser Austausch mit seinen Freunden sehr wichtig, wie er 1964 notierte: *„Kontakt mit gleichdenkenden Malern – eine Gruppe ist für mich sehr wichtig; es kommt nichts von alleine. Wir haben zum Teil unsere Ideen im Gespräch entwickelt. Eine Isolation auf dem Dorf wäre zum Beispiel nichts für mich. Man ist von seiner Umwelt abhängig. In diesem Sinne ist der Austausch mit anderen Künstlern, speziell die Zusammenarbeit mit Lueg und Polke, für mich wichtig und Teil der Information, die ich brauche.“*³⁰ Eine weitere Gemeinsamkeit der drei Künstler war, dass sie alle bisher etablierten Strömungen in der Kunstgeschichte ablehnten, und nach etwas Neuem, Eigenständigem suchten. Eine Kunstrichtung beeindruckte und beeinflusste jedoch alle drei gleichermaßen: die amerikanische Pop-Art.

Die Annahme, dass Gerhard Richter durch ein Gemälde von Roy Lichtenstein mit dem Titel *The Refrigerator* (**Abb. 6**), welches dieser nach einer Werbeannonce gemalt hatte, den Anstoß erhalten habe, Bildvorlagen aus Massenmedien zu wählen und in seine Malerei zu übertragen, ist heute nicht mehr haltbar.³¹ Denn bereits 1962 hatte Richter die Idee ein gefundenes Foto in ein Gemälde zu übertragen.³² Im Jahr 1964 notierte Gerhard Richter dazu: *„Mein erstes Fotobild? Ich malte damals von Gaul beeinflusste großflächige Lackbilder. Eines Tages kam mir ein Foto von Brigitte Bardot zwischen die Finger, und ich malte sie in grau in eines dieser Bilder hinein. Ich hatte diese Scheißmalerei satt, und ein Foto abzumalen erschien mir das blödsinnigste und unkünstlerischste, was man machen konnte.“*³³ Ob es tatsächlich das erste Gemälde war, in welches Richter das Medium der Fotografie übertrug, kann heute nicht mehr genau nachvollzogen werden, da der Künstler auch hier einen Großteil der Arbeiten zerstört hat, und sich Abbildungen der Werke nur in Archivmappen in seinem Atelier finden. Zwei Beispiele für ebenfalls nach Fotografien entstandene Gemälden sind die 1962 ausgeführten Werke *Papst* (**Abb. 7**) und *Erschießung* (**Abb. 8**). Letzteres zeigt mehrere Männer, welche mit erhobenen Armen an einer Wand stehen. Am linken Bildrand findet sich eine abstrakte gestische Malerei; darunter in einem zweiten, in sich geschlossenen Abschnitt des Gemäldes ist in fünffacher Ausführung ein auf den Kopf gestelltes Portrait einer lächelnden Frau zu sehen. Sowohl für das Gemälde *Erschießung* als auch für *Papst* finden sich im

³⁰ Obrist 1993, S. 19-20.

³¹ Elger 2002, S. 54.

³² ebenda, S. 55.

³³ Obrist 1993, S. 18.

*Atlas*³⁴ keinerlei Vorlagen. *Papst* beruht wie *Erschießung* vermutlich auch auf einer nicht erhaltenen fotografischen Vorlage, und zwar von einem Abbild Papst Johannes des XXIII. Richter geht hier in einer anderen Art und Weise mit der Vorlage und der Umsetzung auf die Leinwand um, denn er ließ hier nur die Umrissbeziehungsweise die weiße Silhouette des Dargestellten stehen. Bei diesem ebenfalls nicht mehr erhaltenen Gemälde kann sehr gut eine Anlehnung an das Werk des englischen Künstlers Francis Bacon gesehen werden. Bacon malte erstmals 1949 ein Motiv des Papstes Innozenz X. (**Abb. 9**) nach Velazquez und modifizierte die Motivik dieses Themas bis Mitte der Fünfzigerjahre mehrmals. Heute hält Gerhard Richter, wie er gegenüber Dietmar Elger erwähnte, das Gemälde für eine etwas plumpe Illustration.³⁵ „*Ich habe die Leinwand dann bald auch zurecht zerstört*“, meinte Richter.³⁶

Ein weiteres zeitgleich entstandenes Werk ist *Party* (**Abb. 10**), welches nicht der Zerstörung zum Opfer fiel, mit dem sich Gerhard Richter allerdings bis heute nicht wirklich anfreunden kann. Das Gemälde, das sich heute in der Sammlung Burda befindet, war von dem Künstler ursprünglich nicht in sein Werkverzeichnis aufgenommen worden. Erst 1993, als das Werkverzeichnis überarbeitet und ergänzt wurde, fügte Richter das Gemälde *Party* ein. Es zeigt vier junge Damen, in deren Mitte sich ein ebenfalls junger Mann, der Schweizer Showmaster und Publikumsliebbling der Sechzigerjahre Vico Torriani, mit ihnen amüsiert. Die fünf Personen füllen die Leinwand vollständig aus, und die Oberkante des Bildes schneidet die Darstellung direkt und einmal sogar unterhalb der Augen ab. Bei der Umsetzung hielt sich Gerhard Richter sehr genau an seine Vorlage, welche er in den *Atlas* auf *Tafel 9* (**Abb. 11**) integriert hat. Malerisch setzte Richter die Vorlage jedoch nicht 1:1 im Gemälde um, wie sehr gut anhand des Rasters, welchen er über die Vorlage zeichnete, zu erkennen ist.³⁷ Bei der farblichen Umsetzung in schwarz-weiß hielt er sich wiederum an die Vorlage, wenn auch hier mit einer kleinen Ausnahme, indem die Beine einer der Frauen farbig ausgeführt wurden.

Zur damaligen Zeit konnte Richter das Bild als reine abgemalte Fotografie noch nicht akzeptieren, denn ihm fehlte, so seine damalige Meinung, das ästhetische,

³⁴ Anm.: Gerhard Richters *Atlas* ist eine von ihm selbst angelegte und eine sich stetig erweiternde Ansammlung von Fotografien, Zeitungsausschnitten, Skizzen, Entwürfen und Farbstudien, welche bis heute zumeist als Vorlagen für seine Gemälde dienen.

³⁵ Elger 2002, S. 55-56.

³⁶ ebenda, S. 56.

³⁷ Anm.: Der Raster diente Gerhard Richter als Hilfestellung zur Übertragung der Motive auf die Leinwand.

gestalterische Moment.³⁸ Daraus ergab sich, dass Richter in die Leinwand stach bzw. diese aufschlitzte, um sie danach wieder zu vernähen und Teile der Nahtstellen und das Getränk des Mannes mit roter Lackfarbe, die er von hinten auf die Leinwand goss, zu unterlegen. Mit dem Aufschlitzen der Leinwand bei *Party* könnte ein erneuter Rückgriff auf Lucio Fontanas „*concetti spaziali*“ gesehen werden.

All diese erwähnten Gemälde, wie *Erschießung*, *Papst* und *Party*, entstanden noch bevor Gerhard Richter das erste Mal mit der Pop-Art, vor allem mit Roy Lichtensteins Gemälde *The Refrigerator* von 1962, in Berührung kam. Gerhard Richter sah das Werk Lichtensteins erstmals als Reproduktion in der Jänner-Ausgabe des Jahres 1962 von *Art International* unter dem Titel *Woman cleaning*.³⁹

Die Auseinandersetzung mit Lichtenstein, seine perfekte Ausführung und auch der unkünstlerische Charakter bestätigten Richter in seiner Idee, Abbildungen aus den Medien relativ exakt in die Malerei zu übertragen. Wie bei Richter sind jedoch auch bei Lichtenstein zwischen den Vorlagen und den ausgeführten Werken deutlich Unterschiede deutlich zu erkennen. Neben Roy Lichtenstein waren für Gerhard Richter noch die Werke von James Rosenquist, Claes Oldenburg und Andy Warhol von Interesse.

Bestärkt durch die amerikanischen Pop-Art Künstler, arbeitete Richter weiter an Bildern nach photographischen Vorlagen, die für die nächsten Jahre sein bevorzugtes Bildmaterial werden sollten. Mit dem Jahr 1963 begann Gerhard Richter auch ein Werkverzeichnis seiner Gemälde anzulegen, welches er 1968 mit der Druckgraphik *Bilderverzeichnis* (**Abb. 12**) publik machte. Als Nummer 1. setzte der Künstler das Gemälde *Tisch* (**Abb. 13**) von 1962 in das Verzeichnis, welches Richter nach einer Vorlage aus der italienischen Zeitschrift *Domus* malte. Dass der Künstler gerade *Tisch* an den Beginn seines Werkverzeichnisses stellte, kann zwei Gründe haben. Einerseits ist es der Endpunkt des davor Geschaffenen, andererseits der Neubeginn in Richtung Fotomalerei – denn dieses Gemälde vereint sowohl abstrakte als auch realistische Bildelemente in sich. Zu dem Entstehungsprozess von *Tisch* meinte Gerhard Richter: „*The photo for „Table“ came, I think from an Italian design magazine called Domus. I painted it, but was dissatisfied with the result and pasted it over with newspaper. One can still see by the imprint where the newspaper was stuck to the*

³⁸ Elger 2002, S. 58.

³⁹ ebenda, S. 55.

freshly painted canvas. I was dissatisfied because there was too much paint on the canvas and became less happy with it, so I overpainted it. Then suddenly it acquired a quality which appealed to me and I felt it should be left that way, without knowing why. I destroyed or overpainted many pictures during this time. This became the first painting in my worklist, I wanted to make a new start after my work in East Germany, but although after the many pictures I had painted in the West, among which were a number of photopaintings. I wanted to draw a line, indicating that these paintings were in the past, and set „Table“ at the top of my worklist.[...]“⁴⁰

Mit *Tisch* beginnt Gerhard Richters Werkverzeichnis, jedoch gibt es Gemälde, welche er davor gemalt hatte, wie zum Beispiel *Mund* von 1963, die er allerdings im Werkverzeichnis an anderer Stelle einfügte. Das heißt, dass Richter sein Numerierungssystem, welches er 1963 für die Gemälde einführte, nicht chronologisch verlaufen lässt.⁴¹

1. Fotomalerei

Die Fotomalereien charakterisieren das Frühwerk Gerhard Richters, ausgehend von dem 1963 begonnenen Werkverzeichnis. Vor allem in den Jahren 1962-1966 entstanden Werke, die sich fast ausschließlich auf fotografische Vorlagen beziehen. *Fußgänger* oder *Sargträger* (**Abb. 14**), die ersten Gemälde, die nach Fotografien entstanden, und im Werkverzeichnis an erster Stelle gereiht sind, wie der bereits erwähnte *Tisch*, zeigen in ihrer Ausführung noch expressive-informelle Eingriffe. Gerhard Richter erkannte jedoch sehr bald, dass er auf solche Eingriffe bei seinen Bildern nach Fotografien verzichten konnte. Zur Übertragung der Vorlagen verwendete er anfänglich ein Rastersystem (Quadratraster), welches er über die Fotografie legte und danach maßstabgetreu auf die Leinwand übertrug. Beispiele für Vorlagen mit einem Quadratraster finden sich im *Atlas*, wie u. a. die Fotovorlagen von *Party* (**Abb. 11**), *Eisläuferin*, *Sekretärin* zeigen. Durch ein Episkop⁴², das sich Richter kaufte, erleichterte er sich die Übertragung des Motivs auf die Leinwand

⁴⁰ Kat. Ausst., London 1991, S. 125.

⁴¹ Storr 2002, S. 26.

⁴² Bei einem Episkop handelt es sich um ein Gerät, welches zur Projektion von undurchsichtigen Medien auf Leinwände dient. Die Vorlage wird dabei von oben beleuchtet und das reflektierte Licht über einen Spiegel und durch ein Objektiv auf den Bildträger übertragen.

erheblich. Bei beiden angesprochenen Techniken handelt es sich jedoch um Verfahren, die eine subjektive Gestaltung der Motive erheblich einschränken.⁴³

Die Frage, warum Gerhard Richter Fotos als Vorlagen für seine Gemälde wählte, kann wie folgt beantwortet werden: Diese ermöglichten ihm, Motive malerisch umzusetzen, ohne selbst dabei komponieren zu müssen. Neben der Komposition waren auch Farbgebung und Gestaltung vorgegeben. Weiters ist zu erwähnen, dass der Künstler bis heute ausschließlich Fotografien von Amateurfotografen oder selbstgeschossene Fotos verwendet. *„Ein Foto, sofern es nicht von Kunstfotografen „gestaltet“ ist, ist einfach das beste Bild, das ich mir denken kann. Es ist perfekt, es ändert sich nicht, es ist absolut, also unabhängig und unbedingt, es hat keinen Stil. Das Foto ist das einzige Bild, das wahrhaft informieren kann, auch wenn es technisch mangelhaft und das Dargestellte kaum erkennbar ist. Ein gemalter Mord ist gänzlich uninteressant, ein fotografiertes ergreift alle. So etwas muss man doch einfach in die Malerei einführen.“*⁴⁴ Die Fotografie gibt das Motiv, Gestaltung, Farbe und Komposition vor, das vom Künstler nur noch umgesetzt werden muss. Gerhard Richter bestätigte dies in einer Notiz selbst: *„Was soll ich malen, wie soll ich malen? [...] 1962 fand ich den ersten Ausweg; indem ich Fotos abmalte, war ich enthoben, mir das Sujet zu wählen, zu konstruieren. Zwar musste ich die Fotos auswählen, aber das konnte ich in einer Weise tun, die das Bekenntnis zum Sujet vermied, also mit Motiven, die wenig Image hatten oder unzeitgemäß waren.“*⁴⁵ Für Gerhard Richter war es auch wichtig seine Gemälde möglichst distanziert und unpersönlich erscheinen zu lassen. Inspirationsquellen und -vorlagen für seine Gemälde fand er in Zeitschriften, Zeitungen, Werbeprospekten und Fotobüchern, aber auch im privaten Fotoalbum seiner Familie, welches er bei seiner Flucht in den Westen mitnahm. Später begann Richter auch selbst zu fotografieren und griff immer häufiger auf diese selbst gemachten Aufnahmen als Vorlage zurück.

Auffällig bei Richters frühen Arbeiten ist die Farbgebung, die sich fast ausschließlich auf die Farbe Grau beschränkt. Gerhard Richter verwendete dabei jedoch keinen einheitlichen Grauton, sondern variierte den Farbton, indem er dem Schwarz und Weiß gemischten Grau immer kleine Mengen Braun beimengte. Aufgrund der unterschiedlichen Mischverhältnisse kam es zu den unterschiedlichen Grauvariationen. Das Grau mit etwas Braun zu bereichern, rührte daher, dass

⁴³ Elger 2002, S. 112.

⁴⁴ Obrist 1993, S. 52.

⁴⁵ Elger/Obrist 2008, S. 163.

Richter zufolge die Malerei ansonsten blaustichig und zu wenig fotoähnlich wurde.⁴⁶ Einige wenige Arbeiten führte er monoton in Blau, Rot oder Grün gehalten aus. Ein weiteres Charakteristikum in Gerhard Richters Arbeiten, die auf Fotografien basieren, und das sich bis zum heutigen Tag verfolgen lässt, ist die Verwischung, um den Effekt der fotografischen Unschärfe zu erzielen.

2. Der Akt der Verwischung

Durch den Akt der Verwischung, welcher in der Arbeit Richters einen ganz bedeutenden Schritt darstellt, wirken die Gemälde sehr realistisch. Den Effekt der Verwischung erzielt der Künstler dadurch, dass er die Ölfarben auf den Leinwänden antrocknen lässt und danach mit einem breiten trockenen Pinsel vorsichtig verwischt (**Abb. 15**). Daraus resultiert, dass die Bildgegenstände zum Teil undeutlich und verschwommen wirken. Die Verwischungen erfolgen zumeist horizontal oder vertikal. Richter äußerte sich über den Akt der Verwischung wie folgt: *„Ich verwische, um alles gleich zu machen, alles gleich wichtig und gleich unwichtig. Ich verwische, damit es nicht künstlerisch-handwerklich aussieht, sondern technisch, glatt und perfekt. Ich verwische, damit alle Teile etwas ineinander rücken. Ich wische vielleicht auch das Zuviel an unwichtiger Information aus.“*⁴⁷ Durch die Verwischungen hat Gerhard Richter seine fotografischen Vorlagen auf der Leinwand modifiziert. Stellt man die Fotovorlagen und Gemälde einander gegenüber, so ist festzustellen, dass die Gemälde ein neues Erscheinungsbild erhalten haben; diese besitzen nun einen Eigenwert. Es werden nun sowohl realistische als auch abstrakte Elemente in den Darstellungen vereint. Die Verwischung und die damit einhergehende Unschärfe führen zu einer Anonymisierung und Entindividualisierung der abgebildeten Personen bzw. Gegenstände. Die Farbe Grau, die Richter für die Gemälde wählte, entspricht einerseits den fotografischen Vorlagen, andererseits führt sie zu einer Reduktion jeglicher emotionaler Wahrnehmung auf ein Minimum.⁴⁸ Gerhard Richter schrieb 1975 in einem Brief an Edy de Wilde: *„[...] Grau. Es hat schlechthin keine Aussage, es löst weder Gefühle noch Assoziationen aus [...]. Und es ist wie keine andere Farbe geeignet, „Nichts“ zu veranschaulichen. Grau ist für mich die*

⁴⁶ Elger 2002, S. 112.

⁴⁷ Elger/Obrist 2008, S. 33.

⁴⁸ Spieler 2005, S. 12.

*willkommene und einzige mögliche Entsprechung zu Indifferenz, Aussageverweigerung, Meinungslosigkeit, Gestaltlosigkeit. [...].*⁴⁹ Daraus ergibt sich, dass der Farbe Grau eine vielfältige Funktion zukommt, indem sie sowohl auf die Vorlagen Bezug nimmt, aber auch auf die Malerei, in der diese durch die Verwischung eine Verfremdung hervorruft.

3. Darstellungsthemen

Themen der frühen Jahre in Richters Oeuvre waren Einzel- und Gruppenportraits, Tiere (**Abb. 16**), Automobile, Sehenswürdigkeiten, Flugzeuge (**Abb. 17**) und vieles mehr. In all seinen Gemälden ist die Herkunft der verwendeten Vorlagen deutlich spürbar und in manchen sogar sichtbar, in dem der Künstler Textfragmente oder Bildtitel in die Darstellungen mit übernahm (**Abb. 18**). Bezüglich der Vielfalt seiner Motive schrieb Richter 1964: *„Ich bevorzuge keine bestimmten Bildthemen. Natürlich faszinieren mich bestimmte Sachen besonders. Aber ich will mich da nicht festlegen; die Welt, die das Foto abbildet, ist ja auch vielfältig.“*⁵⁰ Die Kritiker sahen in der Auswahl der Motive von Richters Fotobildern der Jahre 1962-67 eine *„Belanglosigkeit des Gegenstandes“*, und interpretierten sie als eine *„wahllose Beliebigkeit“*.⁵¹ Denn es ist aufgrund des Nebeneinanders und durch die Wahl unterschiedlichster Themen aus verschiedensten Bereichen des Lebens für die Betrachter kein inhaltlicher Zusammenhang erkennbar. All den Arbeiten ist allein ihr Ursprung, die fotografische Vorlage gemein. Gerhard Richter unterstrich diese Auffassungen noch durch folgende Notiz: *„Ich verfolge keine Absichten, kein System, keine Richtung, ich habe kein Programm, keinen Stil, kein Anliegen. Ich halte nichts von fachlichen Problemen, von Arbeitsthemen, von Variationen bis zur Meisterschaft. Ich fliehe jeder Festlegung, ich weiß nicht, was ich will, ich bin inkonsequent, gleichgültig, passiv; ich mag das unbestimmte und uferlose und die fortwährende Unsicherheit.“*⁵² Gerhard Richter hat jedoch die Motive für seine Fotomalereien nach ganz bestimmten Kriterien ausgewählt. Jahrelang, sogar jahrzehntelang, hat Richter ganz bewusst vermieden, solche inhaltlichen Bezüge auch nur anzudeuten und deshalb die

⁴⁹ Elger/Obrist 2008, S. 92.

⁵⁰ Obrist 1993, S. 19.

⁵¹ Elger 2002, S. 161.

⁵² Obrist 1993, S. 53.

Zufälligkeit und Beliebigkeit der Motive immer ausdrücklich hervorgehoben. 1985 beschrieb der Künstler die Konfliktsituation, in der er sich befand, noch als ein zwangsläufiges Dilemma: *„But you can’t avoid it. All paintings show your personal feelings somehow.“*⁵³ Ein Jahr später, 1986, nannte Richter im Gespräch mit Benjamin H. D. Buchloh die Auswahlkriterien für die Motive: *„Ganz bestimmt inhaltliche – die ich früher vielleicht verleugnet habe, indem ich behauptete, mit Inhalt habe das gar nichts zu tun, weil es eben nur darum ginge, ein Photo abzumalen und Gleichgültigkeit zu demonstrieren. [...] Ich suchte Photos, die meine Gegenwart zeigten, das, was mich betraf. [...]“*⁵⁴ Im Jahr 1992 gab Richter in einem Interview mit Doris von Drathen zu, dass die Indifferenz gegenüber den Motiven eine reine Schutzbehauptung gewesen sei: *„Das ist mehr eine Schutzbehauptung gewesen, dass ich indifferent sei, dass mir alles egal ist usw. Damals hatte ich Angst, dass die Bilder dann zu sentimental wirken könnten. Inzwischen macht mir das nichts mehr aus zuzugeben, dass das, was mit mir zu tun hatte, dass ich also all die tragischen Typen, die Mörder und Selbstmörder, Gescheiterte und so weiter nicht nur zufällig abgemalt habe.“*⁵⁵

4. Portraits und Portraits der Familie

Über Jahrzehnte hin hat es Gerhard Richter also vermieden, biographische Hintergründe oder inhaltliche Bezüge seiner Gemälde auch nur anzudeuten, vielmehr verwies er immer auf die Beliebigkeit und Zufälligkeit seiner Motivwahl. So wirken auf den ersten Blick zahlreiche Portraits und Familienbilder, als würden sie die heile, unbeschwerte Welt wiedergeben. In Wahrheit verbergen sich hinter der heilen Fassade des Öfteren wahre Tragödien, wie unter anderem die Gemälde *Helga Matura* (1966) (**Abb. 19**), *Helga Matura mit Verlobtem* (1966) (**Abb. 20**) und *Frau Marlow* (1964) (**Abb. 21**) zeigen.

Helga Matura wurde von Gerhard Richter 1966 gleich zweimal gemalt. Das Gemälde *Helga Matura* (**Abb. 19**) stellt sie als ein junges Mädchen dar, welches lächelnd in einer Wiese sitzt. Richter hat hier wie bei zahlreichen anderen Bildern die Bildunterschrift mit gemalt, sie aber gegenüber der Vorlage auf die Nennung des

⁵³ Elger 2002, S. 167.

⁵⁴ Buchloh 1993, S. 86-87.

⁵⁵ Von Drathen 1995, S. 265.

Namens Helga Matura reduziert. Dadurch hat der Künstler die Verbindung zur Wahrheit über die Dargestellte abgeschnitten, und mit der Verkürzung des Textes reduzierte Richter den Kontext des Dargestellten auf die eines unbeschwerten jungen Mädchens ohne Geschichte. Auf der Vorlage ist zu lesen: „Ermordete Lebedame: Helga Matura“ (**Abb. 22**). In der Zeitschrift *Quick* wurde sie im Februar 1966 wie folgt beschrieben: „*Helga Matura, genannt „Karin“, ist seit neun Jahren die ungekrönte Königin der Frankfurter Nächte. Sie ist die zweite Nitribitt. Nur – sie hat mehr Format. Sie ist noch schöner. Noch begehrenswerter. Und noch lasterhafter.*“⁵⁶ Aber Helga Matura, die aus gutem Hause stammte, war mit ihrem Leben unzufrieden, und träumte vom Ausstieg aus der Prostitution und einem kleinbürgerlichen Familienleben, wie das zweite Gemälde des Künstlers Gerhard Richter durch Motiv und Titel, *Helga Matura mit Verlobten*, andeutete. Die bereits erwähnte Zeitschrift *Quick* zitierte sie in diesem Sinne: „*Wenn ich heiraten würde, brauchte ich nicht mehr zu arbeiten, und ich wäre ein Mensch wie jeder Andere.*“⁵⁷ Gerhard Richter vermittelte mit *Helga Matura mit Verlobten* (**Abb. 20**) ein scheinbar unbeschwertes zukünftiges Familienglück. Auf dem Gemälde lächelt sie dem Betrachter selbstbewusst entgegen, schick gekleidet legt sie ihren linken Arm um die Schulter eines ebenfalls glücklich wirkenden, jedoch äußerst kindlich aussehenden jungen Mannes. Am 26. Jänner 1966 wurde Helga Matura von einem Unbekannten ermordet. Die Darstellungen auf Richters Gemälden sind nicht ident mit der Wahrheit, die sich hinter den Motiven verbirgt. Gerhard Richter interessierte sich hier, wie Wirklichkeit inszeniert wurde und war gleichzeitig fasziniert von der Banalität und Doppelbödigkeit der Motive, hinter denen sich wahre Abgründe auftaten.⁵⁸ Die Arbeiten *Frau Marlow* (1964) und *Frau, die Treppe herab gehend* (1965) fügen sich ebenfalls in das zuvor beschriebene Schema ein.

Die Vorlage für *Frau Marlow* (**Abb. 21**) entstammte ebenfalls der Zeitschrift *Quick*.⁵⁹ Diese betitelte einen Bericht 1964 wie folgt: „*Das Geheimnis der Gifte*“ (**Abb. 23**). Die Dargestellte, die mit richtigem Namen Anni Hamann hieß, verstarb, nachdem sie eine Praline gegessen hatte, welche vergiftet und eigentlich für ihre Mutter vorgesehen war. Die Mörderin war eine enge Freundin der Familie. Bei *Frau, die Treppe herab gehend* (**Abb. 24**) wählte Richter ein Motiv für das Gemälde, dessen

⁵⁶ Quick 1966, S. 23.

⁵⁷ Elger 2007, S. 41.

⁵⁸ ebenda, S. 41.

⁵⁹ Quick 1964, S. 58.

Hintergrundgeschichte eine rein fiktive war. Dargestellt wird die französische Tänzerin Ludmilla Tscherina, ein Star der Sechzigerjahre. Die Zeitschrift *Revue* titelte 1965 „Mit 40 noch jung und schön“⁶⁰ und berichtete über ihre nächste Rolle: „Ein Filmstar, dreimal verheiratet, der immer weniger Erfolg hat, je älter er wird. Vom Publikum im Stich gelassen, nimmt sich der Star das Leben.“⁶¹

Diese eben erörterten Gemälde, wie auch manch andere von Richters frühen Fotomalereien entziehen sich ihrem Kontext, ermöglichen kaum eine inhaltliche Interpretation, und führen das Publikum des Öfteren auf falsche Fährten.

Auch bei Werken, die nach Vorlagen aus seinem privaten Fotoalbum entstanden sind, hielt Richter an diesem Verfahren fest, wie die Bilder *Onkel Rudi* (1965) (**Abb. 25**), *Tante Marianne* (1965) (**Abb. 26**) und *Horst mit Hund* (1965) (**Abb. 27**) zeigen. Gerhard Richter vermochte auch hier, dass nicht nach den möglichen privaten Hintergründen gefragt wurde, und sie so über einen langen Zeitraum nicht im Sinne einer privaten oder persönlichen Familiengeschichte interpretiert wurden. *Onkel Rudi* und *Tante Marianne* zählen mit einer kleinen Anzahl an anderen Gemälden, wie *Ema* (Akt auf einer Treppe) (1966) (**Abb. 28**), *Betty* (1977 und 1988)⁶² (**Abb. 29, 30**) oder *Moritz* (2000/2001) zu Motiven, bei denen Richter ausdrücklich eine persönliche Beziehung angesprochen hat. Jedoch ist es auch hier notwendig, die private Situation des Künstlers näher zu kennen, um die dargestellten familiären Verhältnisse verstehen zu können. Die Gemälde *Onkel Rudi*, *Tante Marianne* und *Horst mit Hund*, welche Mitte der Sechzigerjahre entstanden sind, zeigen nicht nur Mitglieder aus Richters Familie, sondern sind auch in unmittelbarer Verbindung zu einem der dunkelsten Kapitel deutscher Geschichte – dem Nationalsozialismus – zu sehen.

Das Bild *Horst mit Hund* (**Abb. 27**) zeigt Richters „Vater“ Horst Richter. Gerhard Richter zeigte ihn hier als einen etwas dicklichen Mann mit hoher Stirn, dem die Haare seitlich wild wegstehen. Um den Hals trägt er ein Tuch, und unter der linken Hand hält er einen Hund (Spitz) und einen Damenhut. Richter erinnert sich, dass die Fotografie, die ihm als Vorlage diente, während der Hochzeit seiner Schwester Gisela 1959 aufgenommen wurde, und sein Vater zu diesem Zeitpunkt bereits angetrunken war. Horst Richter war von Beruf Lehrer und konnte sich daher in den Dreißigerjahren der Mitgliedschaft in der Nationalsozialistischen Deutschen

⁶⁰ *Revue* 1965, S. 6.

⁶¹ ebenda, S. 6.

⁶² Anm.: Gerhard Richter malte seine Tochter Betty in drei Gemälden, zweimal 1977 und einmal 1988.

Arbeiterpartei (NSDAP) nicht entziehen. Er identifizierte sich jedoch nie mit der Ideologie der Nationalsozialisten und war an Aktivitäten der Partei niemals beteiligt. Kurz nach Ausbruch des Krieges wurde Horst Richter zum Militärdienst eingezogen. Als dieser 1946 aus amerikanischer Kriegsgefangenschaft nach Hause zurückkehrte, wurde er wie ein Fremder empfangen, der die Harmonie der Familie zu stören versuche.⁶³ Durch die einstige Mitgliedschaft in der NSDAP war es für Horst Richter in der sowjetischen Besatzungszone nicht mehr möglich in den Schuldienst zurück zu kehren. Gezeichnet durch die Jahre im Krieg, die anschließende Gefangenschaft und die Ausgrenzung innerhalb der Familie konnte sich Richters Vater nicht mehr vollständig in das „neue“ Leben integrieren. Auch das Verhältnis zwischen Vater und Sohn war ein distanziertes, das vor allem auf die Manipulationen der Mutter zurückging, die immer wieder versuchte ihren Sohn gegenüber dem Vater auszuspielen und für ihre Zwecke zu missbrauchen. Im Nachhinein tat es Gerhard Richter leid, wie er seinen Vater 1965 dargestellt hat, nachdem er 2002 das Gemälde nach über dreißig Jahren in New York anlässlich seiner großen Retrospektive wieder gesehen hatte: *„Mit diesem blödsinnigen Spitz, dazu der Damenhut und die Haare wie ein Clown, als so eine armselige Figur habe ich ihn gemalt – das erbarmt mich heute mehr denn je.“*⁶⁴ „Horst mit Hund“ gliedert sich in die Reihe von Gemälden ein, in denen Richter alle Hinweise auf die tragischen Hintergründe seiner ausgewählten Motive verschleierte. Dadurch wird es dem Betrachter unmöglich gemacht, auch nur irgendeinen Bezug zu dem Künstler und der dargestellten Person herzustellen.

Das Gemälde *Onkel Rudi* (**Abb. 25**), welches ebenfalls 1965 entstand, zeigt den Bruder seiner Mutter, Rudolf Schönfelder. Der Onkel wurde Gerhard Richter immer als das große Vorbild präsentiert: *„Das war der Bruder meiner Mutter, der Liebling der Familie. Von dem wurde viel gesprochen, und der wurde mir als Held präsentiert. Das war eben ein Charmeur, ein musischer, eleganter, mutiger und schöner Mann. Und mein Vater galt eben als diese amüsische Pfeife.“*⁶⁵ Gerhard Richter stellte den Onkel in einem kleinen Ganzkörperportrait als Offizier, im Rang eines Leutnants, der deutschen Wehrmacht, lächelnd und in aufrechter Haltung im Uniformmantel dar. Als Vorlage diente dem Künstler eine Fotografie aus seinem privaten Fotoalbum. Onkel Rudi, der dem jungen Gerhard Richter immer als Held und Vorbild präsentiert wurde, war 1944 als „tapferer“ Soldat an der Front gefallen. Von der Familiengeschichte

⁶³ Elger 2002, S. 12.

⁶⁴ ebenda, S. 177.

⁶⁵ ebenda, S. 175.

Richters gibt das Gemälde nichts preis, wenn nicht Kleidung und Umgebung zu Hinweisen würden, die den Onkel im Licht eines der dunkelsten historischen Ereignisse deutscher Geschichte erscheinen ließen.⁶⁶ Mit der Wahl der Darstellungsform als Ganzkörperportrait in der Tradition von Adelsbildnissen, lässt Gerhard Richter bei dem Portrait von *Onkel Rudi*, den er beinahe nur aus Erzählungen seiner Mutter kannte, bewusst offen, ob es sich bei ihm um ein Opfer oder um einen Täter des Zweiten Weltkrieges gehandelt hatte.⁶⁷ Gegenüber Robert Storr äußerte sich Richter über seinen Onkel wie folgt: „*Er war jung und sehr dumm, und dann zog er in den Krieg und kam schon in den ersten Tagen um.*“⁶⁸ Gerhard Richter spricht mit dem Gemälde *Onkel Rudi* ein Problem unzähliger deutscher Familien des 20. Jahrhunderts an: den unüberbrückbaren Spielspalt zwischen Zuneigung und Scham, der eine unbeschwerte Erinnerung bis heute nicht zulässt.⁶⁹

Ein weiteres Gemälde aus dem Jahr 1965 kann als Porträt eines Opfers des Nationalsozialismus gesehen werden. *Tante Marianne* (**Abb. 26**) zeigt die Schwester von Gerhard Richters Mutter und seines Onkels Rudolf Schönfelder. Marianne Schönfelder war eine junge unauffällige Frau, bis sie mit achtzehn oder neunzehn Jahren an Schizophrenie erkrankte und in die psychiatrische Klinik nach Großschweidnitz bei Löbau eingewiesen wurde, von wo aus sie später in einer der zahlreichen Gaskammern der Nationalsozialisten im Rahmen des Euthanasieprogrammes für geistig Behinderte, chronisch Kranke und psychisch kranke Erwachsene ermordet wurde. Bei *Tante Marianne* diente Gerhard Richter auch schon wie bei *Horst mit Hund* und *Onkel Rudi* eine Fotografie aus dem privaten Fotoalbum als Vorlage. Das Gemälde zeigt Richters Tante als junges Mädchen, davor, auf zwei Pölstern liegend, den Künstler selbst als Baby im Alter von vier Monaten.⁷⁰ Nichts in diesem harmonisch dargestellten Familienidyll lässt erahnen, welch tragische Geschichte sich dahinter verbirgt.

Das Werk *Tante Marianne*, die Darstellung eines Opfers des nationalsozialistischen Systems, steht in engem Zusammenhang mit der Darstellung eines Täters des NS-Regimes, dem Gemälde *Herr Heyde* (**Abb. 31**). Dies wird erst durch die Kenntnis der Biographien der zwei Portraitierten verständlich. *Herr Heyde* entstand ebenfalls 1965

⁶⁶ Schwarz 2000, S. 20.

⁶⁷ Gillen 2002, S. 188.

⁶⁸ Storr 2002, S. 38.

⁶⁹ Schwarz 2000, S. 20.

⁷⁰ Schreiber 2005, S. 58.

und basiert wie alle übrigen Gemälde Richters dieser Zeit auf einer fotografischen Vorlage. Dargestellt wird hinter der Rückenansicht eines uniformierten Polizeibeamten eine männliche Person im Profil mit Hut und Brille. Durch die horizontale Verwischung wird das Gemälde verunklärt, und es erweckt zugleich auch den Eindruck einer raschen fluchtartigen Bewegung.⁷¹ Mit der am unteren Bildrand gemalten Bildlegende, „*Werner Heyde im November 1959, als er sich den Behörden stellte*“, gibt Gerhard Richter die Identität der dargestellten Person preis. Die Bildunterschrift lässt den Betrachter eine Straftat erahnen, belässt es allerdings bei der bloßen Andeutung. Bei näherer Auseinandersetzung mit dem Namen „Werner Heyde“ erfährt man die schrecklichen Hintergründe dieses Bildes. Prof. Dr. Werner Heyde war Psychiater und Neurologe, und sowohl Mitglied der NSDAP als auch der SS. In der Zeit des Nationalsozialismus war Werner Heyde gemeinsam mit zwei weiteren Ärzten Leiter der medizinischen Abteilung der Zentraldienststelle der „Aktion T4“⁷², die die letzte Entscheidung über Leben und Tod zu fällen hatte. Heyde war daher maßgeblich an der Durchführung des Euthanasieprogramms der Nationalsozialisten und der Ermordung tausender Menschen mitbeteiligt. Nach dem Krieg lebte und arbeitete Herr Heyde unter falschem Namen „Dr. Med. Fritz Sawade“ wieder als Neurologe und Gerichtsgutachter in Flensburg. Dies war allerdings nur möglich, da er von zahlreichen Medizinern und Juristen gedeckt wurde.⁷³ Als seine wahre Identität 1959 jedoch aufflog, stellte sich Heyde den Behörden. Im Zuge der Festnahme von Werner Heyde wurde auch das Foto geschossen, welches Gerhard Richter als Vorlage dienen sollte. Wie sehr Richter hier bei der Übertragung auf die Leinwand in die Fotografie (**Abb. 32**), welche in der Zeitschrift *Der Spiegel* im Mai 1961 abgedruckt war, eingegriffen hat, wird neben dem für seine Fotomalereien typischen Charakteristikum des Verwischens besonders an der Wahl des Formats und der Farbgebung deutlich. Das Foto, welches als Vorlage diente, stellt ein Hochformat dar, Richter dagegen bildete die beiden Personen in einem kleinen Querformat ab. Durch die Veränderung des Formates nimmt nun der uniformierte Polizist den Großteil der Bildfläche ein. Da Gerhard Richter auf dem Gemälde auch die auf der fotografischen Vorlage zu sehende Türe weglässt, ist für die Betrachter

⁷¹ Rübel 2007, S. 50.

⁷² Anm.: Sogenannt nach dem Sitz des mit der Durchführung der Tötungsaktion beauftragten Teils der Kanzlei des Führers in der Berliner Tiergartenstraße 4.

⁷³ Gillen 2002, S. 189.

auch das Schreiten hin auf diese Türe zu nicht mehr auszumachen. Die beiden Männer erwecken nun einen relativ statischen Eindruck.

Bei zahlreichen Fotobildern der frühen Sechzigerjahre integrierte der Künstler auf den Gemälden noch Teile der Bildunterschriften seiner Vorlagen. Waren die Hintergründe der Bildunterschriften zumeist in weiß oder hellem grau, entsprechend der verwendeten Vorlage, gehalten, so fällt bei *Herr Heyde* auf, dass der Bildtext auf einem hellbraunen (ähnlich einem Karton) Grund wiedergegeben ist. Dadurch wird der Eindruck erweckt, als wäre die Vorlage, die allerdings im Gemälde verändert wurde, bereits früher auf einen Karton geklebt und somit nicht der Tagespresse, sondern einem Archiv entnommen worden. Das Gemälde als Ganzes erweckt den Eindruck von leicht gräulichem Zeitungspapier.

Die Anklage gegen Heyde lautete, dass er als KZ-Mediziner „[...] heimtückisch, grausam und mit Überlegung mindestens hunderttausend Menschen getötet habe. [...]“.⁷⁴ Dem Prozess als Kriegsverbrecher entzog er sich, indem er fünf Tage vor Beginn im Gefängnis Selbstmord beging.

Die beiden Gemälde *Tante Marianne* und *Herr Heyde* beziehen sich direkt aufeinander und interpretieren sich gegenseitig, indem sie die Geschichte der Familie Richters in eine historische Dimension bringen und das menschenverachtende System des Nationalsozialismus am individuellen Schicksal erfahrbar werden lassen.⁷⁵ Über Jahrzehnte hat Gerhard Richter nicht über die Hintergründe der Bilder gesprochen. Im Gespräch mit Dietmar Elger äußerte er sich aber wie folgt: „*Damals wäre es mir unangenehm gewesen, diese Hintergründe öffentlich zu machen. Dann wäre die Kunst als eine Aufarbeitung von Zeitgeschichte oder als Sozialarbeit gelesen worden. So hatte ich meine Ruhe und das blieb alles anonym. Jetzt stört es mich nicht mehr, wenn das bekannt ist.*“⁷⁶

Der im Jahr 2005 von Jürgen Schreiber erschienene journalistische Roman „*Ein Maler aus Deutschland. Gerhard Richter. Das Drama einer Familie*“, in dem der Autor die schreckliche Geschichte von Richters Tante Marianne beinahe lückenlos aufdeckt, lässt das Gemälde *Familie am Meer* von 1964 (**Abb. 33**) in einem völlig neuen Kontext erscheinen. Das Bild, welches nach einer Fotografie aus dem

⁷⁴ Rübel 2007, S. 51.

⁷⁵ Elger 2002, S. 172.

⁷⁶ ebenda, S. 172.

Familienalbum Richters erster Ehefrau Ema⁷⁷ entstanden ist, und dessen Vorlage sich im *Atlas* auf Tafel 2 (**Abb. 34**) findet, gibt eine vermeintlich glückliche „Familie“ am Meeresstrand wieder. Bei dem dargestellten Mann handelt es sich um Gerhard Richters Schwiegervater, den Gynäkologen Prof. Dr. Heinrich Eufinger, der hier gemeinsam mit einer ehemaligen Patientin und Freundin der Familie Eufinger – Anneliese Gräfin von der Osten – zu sehen ist, sowie deren Sohn Erimar (mit Hut) und seine Tochter Ema (mit Badekappe).⁷⁸ Obwohl Richter hier keine wirkliche Familie darstellte, zeigt der von ihm gewählte Titel, dass es für ihn hier um die Bildgattung des Familienportraits ging.⁷⁹ Dieses auf den ersten Blick so idyllisch wirkende Gemälde zeigt eine für die Anordnung von Zwangssterilisierungen an unzähligen Menschen verantwortliche Person – Prof. Dr. Heinrich Eufinger. Er nahm auch selbst solche vor; Marianne Schönfelder war jedoch nicht unter seinen Opfern. Nach dem Zweiten Weltkrieg konnte Dr. Eufinger nach kurzer Kriegsgefangenschaft in einem sowjetischen Lager wieder unbehelligt praktizieren, anfänglich noch in der DDR, nach seiner Übersiedelung 1956 in der Bundesrepublik Deutschland.

5. Benjamin H. D. Buchloh versus Robert Storr – Interpretationen zum Biographischen in Gerhard Richters Werk

Der biographische Aspekt in der Rezeption von Gerhard Richters Werken lässt sich anhand einer Gruppe von Gemälden relativ anschaulich belegen, welche zeigt, wie einzelne Bilder zu Gegenständen von gegenläufigen Erzählungen und Geschichten, ja sogar zu Zeugen einer exemplarischen deutschen Geschichte geworden sind.⁸⁰ Die Gemälde, welche damit gemeint sind, könnte man mit dem Begriff „Familienbilder“ bezeichnen. Hierbei ist jedoch zu unterscheiden zwischen jenen Fotografien, welche von Richter bloß in den *Atlas* aufgenommen wurden und jenen Gemälden nach fotografischen Vorlagen, die Richters eigene Familie zeigen. Dazu gibt es zwei interessante und gänzlich unterschiedliche Interpretationsweisen von Benjamin H. D. Buchloh und Robert Storr: 2002 stellte Benjamin Buchloh in seinem

⁷⁷ Anm.: Richters erste Ehefrau Marianne wurde „Ema“ genannt.

⁷⁸ Gronert 2006, S. 89.

⁷⁹ Gelshorn 2007, S. 88.

⁸⁰ ebenda, S. 85.

Aufsatz über Richters *Atlas* die Hypothese auf, dass die Fotografien seiner Familienmitglieder für ihn der Ausgangspunkt einer Reflexion über die Beziehung von Fotografie und historischem Gedächtnis waren.⁸¹ Durch die Konfrontation dieser Tafeln, die der Familienmitglieder, mit verschiedensten Fotos aus der Presse habe Richter nach Buchlohs Auffassung die öffentliche Identitätskonstruktion durch die Medienkultur der privaten Identitätskonstruktion durch das Familienfoto gegenüber gestellt.⁸² Demnach sei das, was Richter in den ersten Tafeln des *Atlas* zeigt, das Gedächtnis als eine Archäologie pikturaler und fotografischer Register und stelle, vereinfacht formuliert, in der Banalität und Heterogenität der Bilder den Zustand der deutschen Verdrängung dar.⁸³ Die Fotografien, und damit auch Richters Familienfotos werden nach Buchlohs Meinung hier als ein Medium vorgeführt, durch das die historische Verdrängung physisch vollzogen und weiter gegeben wurde.⁸⁴ Für Benjamin Buchloh spielte auch der Umstand, dass die Fotografien der Familie des Künstlers zum Großteil aus Richters persönlichem Fotoalbum kamen, nur eine untergeordnete Rolle in Bezug auf die Frage, ob Richter durch seinen persönlichen Verluste des familiären Umfelds (Umzug in den Westen, Tod etc.) motiviert sei.⁸⁵

Robert Storr geht in seiner Interpretation einen andern Weg als Benjamin Buchloh. Sah Buchloh in den Fotografien der Familie kollektive Erinnerungsbilder, so sind diese für Robert Storr Bilder, die eine individuelle Geschichte erzählen. Diese individuellen Geschichten, dargestellt durch Richters Verwandte, interpretiert Storr als exemplarisch, da Gerhard Richter an ihnen ein kollektives Erbe thematisiere.⁸⁶ So wird *Onkel Rudi*, den Richter in der Wehrmachtsuniform darstellte, zum Repräsentanten einer Generation, die bereitwillig an der eigenen Vernichtung und an der Vernichtung an Millionen, die sie zu unterwerfen versuchten, teilgenommen habe.⁸⁷ Das Gegenstück zu *Onkel Rudi* ist für Storr das Gemälde von *Tante Marianne*, welches Richter – als Baby – gemeinsam mit seiner Tante als junges Mädchen zeigt, da sie wegen ihrer schizophrenen Erkrankung ein Opfer des nationalsozialistischen Euthanasieprogrammes wurde. Das Portrait *Herr Heyde*, stellt nach Storrs Meinung auf indirekte Weise den Mörder von Tante Marianne dar, da

⁸¹ Buchloh 2002, S. 419.

⁸² ebenda, S. 421.

⁸³ Gelshorn 2007, S. 87.

⁸⁴ ebenda, S. 87.

⁸⁵ Buchloh 2002, S. 418.

⁸⁶ Gelshorn 2007, S. 87.

⁸⁷ Storr 2002, S. 38.

dieser einer der führenden Köpfe in der Durchführung der nationalsozialistischen Euthanasieprogramme war. Robert Storr zieht für seine Interpretation nicht nur die Geschichten hinter den einzelnen Gemälden heran, sondern verknüpft die Einzelwerke aus Richters gesamtem Oeuvre zu einer zusammenhängenden Geschichte. Für Robert Storr schließe Richter mit seinen Arbeiten, die eine exemplarische Geschichte erzählen, einen Riss, der durch das Verleugnen der Vergangenheit noch immer die deutsche Gesellschaft und Kultur durchziehe.⁸⁸ Inwieweit diese Gemälde jene Geschichte tatsächlich wiedergeben, lässt die Interpretation von Robert Storr jedoch offen. Mit seiner Deutung versuchte Storr eine partielle Antwort auf die von Jürgen Harten 1986 in seinem Katalogbeitrag für die Richter-Retrospektive rhetorisch gestellte Frage, in welchem Zusammenhang *Onkel Rudi* und *Tante Marianne* stehen, zu geben.⁸⁹

Großteils folge ich der Interpretation von Robert Storr, da es sicherlich nicht Gerhard Richters Intention war, als er Mitte der Sechzigerjahre die Gemälde ausführte, sie auf eine intellektuell-philosophische Ebene zu stellen, wie dies Benjamin H. D. Buchloh in seinen Überlegungen zu Richters „Familienbildern“ tat. Vielmehr sehe ich in den Bildern eine Auseinandersetzung mit der persönlichen Geschichte einzelner Mitglieder der Familie von Gerhard Richter.

Gerhard Richter liegt das Psychologisierende an seinen Portraits fern, auch will er keinerlei Wertung zulassen und verbirgt sich lieber als Person hinter seinem Werk. So ist es für Richter äußerst wichtig, dass in seine Arbeiten keinerlei subjektive Befindlichkeiten einfließen.⁹⁰

⁸⁸ Storr 2002, S. 39.

⁸⁹ Harten 1986, S. 21.

⁹⁰ Elger 2002, S. 161.

6. Richter – Warhol

Greift man die von der Kritik geäußerten Behauptungen auf, dass Gerhard Richters Frühwerk der Jahre 1962-67 durch „Belanglosigkeit des Gegenstandes“ und „wahllose Beliebigkeit“ charakterisiert war, so scheinen diese zu einem gewissen Grad durchaus berechtigt zu sein, wenn man an Werke wie *Klorolle* (**Abb. 35**), *Küchenstuhl* (**Abb. 36**), *Hirschgeweih* oder *Kuh* (**Abb. 16**) denkt. Hier kann eine Parallele zu den Werken seines ehemaligen Weggefährten und Freundes Sigmar Polke gezogen werden, aber auch zu jenen von Andy Warhol, Roy Lichtenstein oder Robert Rauschenberg, jenen Künstlern der amerikanischen Pop-Art, denen sich Richter verbunden fühlte. Gemeinsam ist den Künstlern, dass ihnen vor allem die Massenmedien als Vorlage dienten. Andy Warhol ist wahrscheinlich der bekannteste Pop-Art Künstler, der sich mit der Alltagskultur und ihren Bildwelten beschäftigte. Bereits in den frühen Sechzigerjahren waren diese Werke, zumeist in der Technik des Siebdruckes ausgeführt, durch Motive der Alltags- und Kunstwelt geprägt. Hauptmotive waren Alltagsgegenstände wie Suppendosen (**Abb. 37**), berühmte Persönlichkeiten der Film- und Musikszene, wie Marilyn Monroe (**Abb. 38**), Liz Taylor oder Elvis Presley, und auch Personen der High-Society, wie Jackie Onassis (**Abb. 39**).

Einer der Hauptunterschiede zwischen den Arbeiten von Gerhard Richter und Andy Warhol ist, dass Warhol für seine Werke der Sechzigerjahre zumeist solche Motive auswählte, die von hohem Wiedererkennungswert waren. Gerhard Richter hingegen verwendete nur selten kommerzielle Motive, welche weit verbreitet und in den Medien häufig präsent waren. In Richters Arbeiten wurde nicht auf das Wiedererkennen gesetzt, sondern auf das einmalige Erkennen des Dargestellten. Auch erweckten die Gemälde zum Entstehungszeitpunkt, in den sechziger Jahren, beim Publikum kaum Interesse, da sie zum Teil banal, des Öfteren sogar uninteressant waren. Dies wurde von Gerhard Richter noch mit der Wahl der Titel für die Gemälde, wie *Sekretärin*, *Schwimmerinnen* (**Abb. 40**) usw., unterstrichen. Sehr wohl stellte Richter aber Persönlichkeiten der damaligen Zeit dar, betitelte sie jedoch so, dass sie nicht erkannt werden konnten, zumindest nicht auf den ersten Blick. Beispiele dafür sind *Mutter und Tochter (B)* (**Abb. 41**), als Vorlage diente Brigitte Bardot in einem Zeitungsartikel, oder *Frau mit Schirm* (**Abb. 42**), das Jackie Kennedy zeigt. Jackie Kennedy wurde sowohl von Gerhard Richter als auch Andy Warhol

dargestellt. Richter setzte in seiner Darstellung *Frau mit Schirm* die Malerei so ein, dass die Identität der Person nicht auf den ersten Blick zu erkennen ist. Andy Warhols Arbeit *Twenty Jackies* von 1964 (**Abb. 39**) zeigt ebenfalls nicht ein Portrait von Jackie Kennedy, sondern ein Medienereignis, das weltweit in der Presse publiziert wurde.⁹¹ Wie Warhol, der seine Vorlagen auf die Leinwände neben- und übereinander setzte und dabei beliebig oft wiederholte, veränderte auch Gerhard Richter seine fotografischen Vorlagen, indem er diese bei der Übertragung auf die Leinwand vergrößerte und die Technik der Verwischung anwandte. Im Gegensatz zu Warhol kam es bei Richter trotz künstlerischer Eingriffe zu keiner Bedeutungsaufladung der Motive, dazu waren diese zu gering gehalten. Der Inhalt der Fotomalereien der Jahre 1962-66 blieb daher zum Großteil auf den Gegenstand bezogen. Eine weitere Parallele der beiden Künstler ist, dass diese sich ihr gesamtes Oeuvre hindurch mit Todesmotiven und -symbolen beschäftigt haben. Derartige Motive erschienen bei Gerhard Richter bereits 1962 mit dem Gemälde *Erschießung*, welches er allerdings wieder zerstörte. Im Werkverzeichnis finden sich bis dato Gemälde, die sich mit dieser Thematik beschäftigen, beginnend mit *Sargträger* von 1962. Über Andy Warhol, mit dessen Werk Gerhard Richter immer wieder verglichen wird, notierte er im November 1989: „*Andy Warhol ist weniger ein Künstler als ein Symptom für eine kulturelle Situation, die es schuf und benutzte als Ersatz für einen Künstler. Sein Verdienst ist es, dass er keine „Kunst“ machte, also all die Methoden und Themen, die andere Künstler traditionell verpflichten, nicht anfasste (dadurch erspare er uns den vielen „künstlerischen“ Unsinn, den wir auf anderen Bildern sehen).* [...]“⁹²

7. Flugzeuge

In den Jahren 1963/64 malte Gerhard Richter mehrere Bilder von Militärflugzeugen. Das erste mit dem Titel *Bomber* (**Abb. 43**), welches 1963 entstand und in Richters Werkverzeichnis an dreizehnter Stelle gereiht ist, zeigt amerikanische Militärmaschinen, die Bomben aus dem wolkenverhangenen Himmel abwerfen. Das Bild *Mustang-Staffel* von 1964 (**Abb. 44**), stellt wiederum amerikanische Kampfflieger

⁹¹ Elger 2002, S. 122.

⁹² Elger/Obrist 2008, S. 222-223.

im Tiefflugeinsatz dar. Auf dem ebenfalls 1964 entstandenen Werk *Phantom Abfangjäger* (**Abb. 45**) ist eine Gruppe von Militärjets zu sehen. Die ersten beiden Gemälde *Bomber* und *Mustang-Staffel* zeigen Szenen aus dem Zweiten Weltkrieg. Das dritte Werk zeigt einen in den Sechzigerjahren in Zeitungen und Zeitschriften oft publizierten Typus eines Kampffjets, der in Deutschland auf NATO-Stützpunkten stationiert war. Neben den erwähnten Gemälden enthält das Oeuvre Richters der Jahre 1963/64 auch Darstellungen deutscher Kampfflugzeuge aus dem zweiten Weltkrieg. Des Öfteren wurden diese Gemälde Richters mit einer Antikriegsbotschaft in Verbindung gebracht, gegen welche sich der Künstler allerdings verwehrt: „[...] Solche Bilder können gar nichts gegen Krieg ausrichten. Sie zeigen ja auch nur einen sehr kleinen Aspekt vom Thema Krieg – vielleicht nur meine kindlichen Gefühle von Angst und Faszination durch Krieg und solche Waffen.“⁹³ Da Richter auch Flugzeuge malte, die auf Stützpunkten der NATO stationiert waren, vertritt Robert Storr die Ansicht, dass dieses Werk an den Druck erinnert, unter dem die Bundesrepublik Deutschland zur Zeit des Kalten Kriegs stand, NATO-Truppen ins Land zu lassen und sich gegen den Warschauer zu bewaffnen.⁹⁴ Gerhard Richters Gemälde, deren Thematik Kriegsflugzeuge darstellen, könnte man als „Erinnerungsbilder“ bezeichnen, jedoch sind sie in keinsten Weise politisch oder ideologisch zu deuten.

⁹³ Elger/Obrist 2008, S. 259.

⁹⁴ Storr 2002, S. 39.

IV. Atlas

Gerhard Richter verbindet sein gesamtes bildnerisches Schaffen von Beginn an, seit seinem künstlerischen Wirken in West-Deutschland, sowohl die Malerei als auch andere Bildwerke auf das Engste mit der Sammlung von Bildvorlagen.⁹⁵ Hierbei handelt es sich zumeist um photographische Bilder vielfältigster Art, welche neben anderen Bildnotizen wie Collagen oder Skizzen in den von ihm angelegten *Atlas* Aufnahme fanden.⁹⁶

Anfänglich bildeten Schwarzweißfotos, soweit verfügbar aber auch Farbaufnahmen, den Ausgangspunkt für den *Atlas*. Richter sammelte diese einfachen Amateuraufnahmen, wie Aufnahmen aus Familienalben (**Abb. 46, 47**) oder Fotos von „Durchschnittsreportern“⁹⁷ aus Zeitungen und Zeitschriften, welche die damalige Welt zeigten.⁹⁸ Der Ursprung bzw. die Herkunft der Fotografien scheint Gerhard Richter dabei nicht weiter interessiert zu haben. So lässt er die Betrachter über die Quellen im Ungewissen, und ist sich bei ganz frühen Aufnahmen auch nicht mehr sicher, ob es sich um eigene Familienfotos (**Abb. 48**) handelt.⁹⁹ Betrachtet man den *Atlas*, so fällt auf, dass dieser anfänglich hauptsächlich aus Aufnahmen von politischen, historischen aber auch gesellschaftlichen Ereignissen besteht. Daneben finden sich Fotografien von Idolen und Stars der damaligen Zeit (**Abb. 49**), sowie von Statussymbolen. Richter hatte jedoch auch Interesse an Fahrzeugen und Flugzeugen, ebenso an Katastrophen, wenn diese auch nicht direkt in den Bildern erkennbar sind. Dieses Bilderkaleidoskop bildet den Kern des *Atlas*.¹⁰⁰ Waren es anfänglich allgemeine Bilder (Fotos, Zeitungsausschnitte etc.), welche die Form des *Atlas* ausmachten, so kristallisierte sich im Laufe der Jahre vornehmlich ein Umgang mit den eigenen Fotografien als Motiv bestimmend heraus (**Abb. 50**).

Der *Atlas* entwickelte sich aus einer Notwendigkeit einer Sichtung des über mehrere Jahre angesammelten Bildmaterials und bietet sich auch als eine Möglichkeit, dieses Konvolut für eine Präsentation aufzuarbeiten.¹⁰¹ Dies erfolgte im Jahr 1970 - „*Ich habe anfänglich versucht, alles darin unterzubringen, was zwischen Kunst und Müll*

⁹⁵ Friedel 2006, S. 5.

⁹⁶ ebenda, S. 5.

⁹⁷ Obrist 1993, S. 18.

⁹⁸ Friedel/Wilmes 1997, S. 5.

⁹⁹ Friedel 2006, S. 7.

¹⁰⁰ ebenda, S. 8.

¹⁰¹ Elger 2002, S. 239.

lag, was mir irgendwie wichtig erschien und zu schade war, um es wegzuworfen“ - beschrieb Richter später einmal seine anfänglichen Auswahlkriterien.¹⁰² Dass sich Gerhard Richter gerade um 1970 damit zu beschäftigen begann, sein gesamtes, bis dahin zusammengetragenes Quellen- und Fotomaterial zu sichten und zu ordnen, mag kein Zufall sein. Denn zu dieser Zeit zeigte Richter Interesse an der Konzeptkunst, vor allem an den Werken der deutschen Künstlerin Hanne Darboven, an Arbeiten von Sol Lewitt und Lawrence Weiner. Auf die Frage, ob der *Atlas* eine Reaktion auf die damals aktuelle Konzeptkunst gewesen sein, antwortete Gerhard Richter: *„Das mag sein, ja. Aber der Anlass war eher mein Wunsch nach Ordnung und Übersicht. Die vielen Schachteln voller Fotos und Skizzen bedrücken ja nur als etwas Unerledigtes. Da ist es schon besser, die brauchbaren Sachen ordentlich herzurichten und den Rest wegzuworfen. So entstand dieser Atlas, den ich dann auch ein paarmal ausgestellt habe.“*¹⁰³

Die erste Präsentation erfolgte 1971 unter dem Titel *Studien 1965-1970* gemeinsam mit Druckgraphiken im Essener Museum Folkwang. Den heute bekannten Namen *Atlas* erhielt das angesammelte Material anlässlich seiner Präsentation *Heedendaagse Kunst* vom 1. - 30. Dezember 1972 in Utrecht.¹⁰⁴ Bei dieser Präsentation begann Gerhard Richter erstmals das Bildmaterial zu überschaubaren Blöcken zusammenzusetzen und klebte diese danach auf standardisierte Kartons von 50x65 cm, 50x70 cm oder 50x35 cm.¹⁰⁵

Die ersten Tafeln des *Atlas* zeigen vornehmlich Fotografien der Familie (**Abb. 51**), sowie aus Zeitungen und Zeitschriften ausgeschnittene Reproduktionen, die zum Teil noch mit Textstellen (**Abb. 52**) versehen sind. Bei all den Abbildungen handelt es sich fast ausschließlich um Schwarz-Weiß Abbildungen, welche in ihrer Größe voneinander divergieren. Dies sollte sich Ende der sechziger Jahre Anfang der siebziger Jahre radikal ändern. Richter verlagerte sein Interesse nun auf Farbfotografien und führte in der Darstellungsgröße der Fotos eine Norm ein (**Abb. 50**). Dadurch setzte eine Standardisierung ein, welche es ermöglichte, die Fotografien zu symmetrischen Gruppen von 4, 6, 9, 12, 16 usw. Einzelbildern zu ordnen.¹⁰⁶ Es handelt sich hierbei nicht um ein zufälliges Zusammensetzen der

¹⁰² Schwarz 1999, S. 6.

¹⁰³ Elger/Obrist 2008, S. 358.

¹⁰⁴ Elger 2002, S. 238-239.

¹⁰⁵ Jahn 1989, S. 10.

¹⁰⁶ ebenda, S. 10.

Bilder, sondern der *Atlas* zeichnet sich durch eine klare, streng strukturierte Form aus. Richter überließ nichts dem Zufall.

Es sollen nun einige Tafeln des *Atlas* beschrieben werden, welche für die Themenstellung bzw. für die in der Diplomarbeit behandelten Werke Gerhard Richters von Bedeutung sind.

1. 48 Portraits (Tafel 30-41), 1971-1972

Auf acht Tafeln (30-37), zu jeweils 30 bzw. 36 Abbildungen sind die Köpfe von 270 bedeutenden Männern aus den Bereichen Musik, Politik, Naturwissenschaften, Philosophie und Literatur zusammengestellt (**Abb. 53, 54**). Diese große Anzahl an Personen diente Gerhard Richter als Ausgangspunkt für seine *48 Portraits* 1971/72 (*WVZ 324/ 1-48*), welche er für die Biennale in Venedig 1972 malte und ebendort auch das erste Mal der Öffentlichkeit präsentierte. Bei den Vorlagen handelte es sich ausschließlich um Fotokopien aus Lexika, welche im *Atlas* noch durch 48 lexikalische Angaben der ausgewählten Persönlichkeiten (Tafel 38) (**Abb. 55**) ergänzt wurden. Bezüglich der Auswahlkriterien Richters gibt ein Diagramm (Tafel 39) (**Abb. 56**) Aufschluss. Inhaltliche Gesichtspunkte dürften daher weniger ausschlaggebend gewesen sein, vielmehr war die Kopfhaltung der Personen das Entscheidende für den Künstler.¹⁰⁷ Auffallend ist, dass in den zahlreichen Vorlagen kaum Frontalansichten (En Face-Ansichten), wie beispielsweise die von Franz Kafka oder John Foster Dulless zu finden sind. Der Großteil aller anderen ausgewählten Persönlichkeiten wendet sich entweder nach links oder nach rechts.

Weitere Installationsskizzen (Tafel 40) (**Abb. 57**) zeigen, dass sich Richter immer auf das Zusammenspiel zwischen den Gemälden und der Raumarchitektur einließ, um sie aufeinander zu beziehen. Dies kann sehr gut an den Überlegungen bezüglich der Hängung der *48 Portraits* im deutschen Pavillon in Venedig erkannt werden, wo Richter Grund- und Aufrisse des Pavillons in die Konzeption der Präsentation mitein bezog. Jene Überlegungen waren in der ersten Publikation des *Atlas* von 1972 in diesem noch integriert, wurden aber nach der Biennale 1972 durch entsprechende Installationsfotos ersetzt (**Abb. 58**).¹⁰⁸ Hierbei handelte es sich nicht um das einzige

¹⁰⁷ Jahn 1989, S. 11.

¹⁰⁸ ebenda, S. 11.

Mal, dass Gerhard Richter Teile aus der Erstpräsentation des *Atlas* aus Utrecht entnahm. So entfernte der Künstler einerseits Tafeln, weil er diese für unpassend hielt, wie zum Beispiel Skizzen für die Einrichtung seines Ateliers, andererseits, weil er ihnen auch eine Berechtigung zur Existenz außerhalb des *Atlas* zugestand.¹⁰⁹ „Nach einer Weile im *Atlas* haben manche Blätter dann doch einen anderen Wert erhalten, das heißt, es schien mir, dass sie auch allein bestehen könnten, nicht nur im Schutz des *Atlas*.“¹¹⁰ Zwei Aquarelle des Jahres 1964 *Heiner Friedrich* und *Interieur* wurde diese Aufwertung zu eigenständigen Werken zuteil.¹¹¹

2. Baader-Meinhof-Fotos (18. Oktober 1977), (Tafel 470-479), 1989

Die zehn Tafeln, welche sich mit dem Thema des RAF-Terrorismus beschäftigen, umfassen einhundert Fotografien. Zudem teilen sich diese in zwei Gruppen: Auf den ersten fünf Tafeln sind in zwei Viererreihen jeweils acht hochformatige Abbildungen (**Abb. 59**), auf den weiteren fünf Tafeln in vier Dreierreihen je zwölf querformatige Fotografien (**Abb. 60**).¹¹² All diese Aufnahmen stehen in Verbindung mit dem 1988 entstandenen und fünfzehn Gemälde umfassenden Zyklus *18. Oktober 1977*. Die Fotografien, welche in den *Atlas* aufgenommen wurden, entstanden alle erst nachdem Richter die fünfzehn Gemälde des Zyklus fertiggestellt hatte. Von den einhundert Abbildungen, welche im *Atlas* auf zehn Tafeln dem Thema *18. Oktober 1977* gewidmet sind, zeigt keine einzige der Fotografien eine von Gerhard Richter verwendete photographische Vorlage, wenn auch gemalte Bilder hier nochmals, jedoch in ebenfalls veränderter Form auftauchen.¹¹³ Gerhard Richter hat für den *Atlas*, das ihm zur Verfügung stehende Material über die Mitglieder der Roten-Armee-Fraktion neu aufgearbeitet und zusammengestellt, indem er die Fotos extrem unscharf abfotografierte (**Abb. 59**), sodass die dargestellten Personen, Gegenstände oder Szenen nur noch schemenhaft erkennbar sind.¹¹⁴ Diese Form der extremen Unschärfe erzielte Richter dadurch, dass er die Vorlagen ohne Fokus

¹⁰⁹ Elger 2002, S. 241.

¹¹⁰ Schwarz 1999, S. 6.

¹¹¹ Elger 2002, S. 241.

¹¹² Jahn 1989, S. 16.

¹¹³ Elger 2002, S. 388.

¹¹⁴ ebenda, S. 388.

abfotografierte.¹¹⁵ Dadurch entstand ein Effekt, als ob ein Raum beziehungsweise eine Sphäre zwischen dem Abgebildeten und dem Betrachter wäre.¹¹⁶ Mit dieser Art der Reproduktion knüpfte Richter in gewisser Weise an seine ebenfalls reproduzierten Fotografien aus Konzentrationslagern aus den sechziger Jahren an. Diese wurden jedoch nie vom Künstler in Gemälde umgesetzt.

3. Fotos aus Büchern (Tafel 16-20), 1967 und Holocaust (Tafel 635-646), 1997

Die Fotografien auf den Tafeln 16-20 (**Abb. 61, 62, 63**) zeigen Menschen in Konzentrationslagern mit ihren völlig ausgehungerten Körpern, andere Fotos zeigen Leichen, die gerade „entsorgt“ werden. Die Fotoreproduktionen, welche in extremer Unschärfe und zum Teil mit Kolorierung vom Künstler selbst hergestellt wurden, lassen erahnen, dass er hier versuchte, Gemälde nach diesen Vorlagen zu fertigen. Die extreme Unschärfe erreichte Gerhard Richter mit demselben Verfahren, welches er auch bei der Reproduktion der Baader-Meinhof-Fotos verwendete.

Ausgeführte Gemälde nach den erschütternden, Leid und Grauen abbildenden Vorlagen entstanden nicht, denn Gerhard Richter konnte sie nicht einer ästhetischen Manipulation, welche auf Endindividualisierung abzielt, unterwerfen.¹¹⁷ Das Thema des Holocaust und der Menschenvernichtung des Dritten Reiches griff Gerhard Richter 1997, dreißig Jahre nach seiner ersten Auseinandersetzung mit diesem Thema, erneut auf. Er fügte in den *Atlas* zwölf Tafeln (Tafel 635-646) (**Abb. 64, 65**) mit beinahe zweihundert Schwarz-Weiß Fotografien ein, welche wiederum die entsetzlichen Gräueltaten der Nationalsozialisten zum Inhalt haben. Auch hier bediente sich Gerhard Richter bei einzelnen Fotografien wieder des bereits beschriebenen Prozesses, die Bilder unscharf zu machen, sie zu verunklären. Diese erneute Auseinandersetzung mit dem Holocaust wollte Richter in sein Projekt für die Eingangshalle des Deutschen Reichstag (1997) einfließen lassen, wie die Tafeln 647/648 (**Abb. 66, 67**) im *Atlas* zeigen. Aber auch hierfür verwarf der Künstler das Thema.

¹¹⁵ Friedel 2006, S. 8.

¹¹⁶ ebenda, S. 8.

¹¹⁷ Jahn 1989, S. 10.

4. Reichstag (Tafel 647-655), 1997-1998

Die neun Tafeln (**Abb. 68, 69**) des *Atlas*, welche sich mit dem Projekt für den Deutschen Reichstag in Berlin beschäftigen, spiegeln die Ideen, Überlegungen und Probleme Richters mit diesem Thema wieder.

Der *Atlas* ist für Gerhard Richter zu einer die Malerei begleitenden und ergänzenden Präsentationsform für sein Bilderrepertoire geworden. Heute umfasst Gerhard Richters *Atlas* weit über siebenhundert Tafeln. Von Anfang an hat der Künstler die Bildmotive des *Atlas* nicht in einer starren Reihenfolge versammelt, vielmehr stellte er immer wieder inhaltliche, aber vor allem die formalen Kriterien in den Vordergrund.¹¹⁸ Dies zeigte sich erst deutlich, als der *Atlas* selbst zu einem eigenständigen Kunstwerk erhoben und in Ausstellungen präsentiert wurde (**Abb. 70**). Vor allem die Präsentationen des *Atlas* 1974, 1976 und 1989 stellte Gerhard Richter selbst zusammen und bereitete diese durch große, selbst gefertigte Modelle vor. Dabei zeigt sich, dass es dem Künstler bei den Präsentationen nicht so sehr um die Gesamtheit aller Tafeln des *Atlas* ging, sondern vielmehr um die formale Beziehung der Bildblöcke zueinander, sowie zur Wand als auch zum Raum.¹¹⁹ Die erhaltenen Ausstellungskonzepte, welche Skizzen, Pläne zur Hängung und Raummodelle beinhalten, ermöglichen es, dass genaue Rückschlüsse auf die jeweilige Auswahl und Zuordnung der Tafeln geschlossen werden können. Daraus lässt sich eindeutig ablesen, dass es Richter in den Bildblöcken, welche er aus den Tafeln zusammensetzte, vor allem um klare wand- und raumbestimmende Formen ging.¹²⁰ Der jeweilige Bildblock wird in eine bestimmte formale Relation zu Wand und Raum, aber auch zum gesamten Konzept der Ausstellung gesetzt.¹²¹ Daraus kann gefolgert werden, dass sich der *Atlas* in der Präsentation als Bild darstellt, in der Publikation kommt diesem die Funktion eines Nachschlagewerkes zu.

Alle Fotografien, welche Gerhard Richter über Jahrzehnte angesammelt hatte, lieferten ihm bereits vor Beginn seiner Arbeit ein hohes Maß an „Stilisierung“. *„Wissen Sie, was prima war? – Zu merken, dass solch eine blödsinnige, absurde Sache wie das simple abmalen einer Postkarte ein Bild ergeben kann. Und dann die*

¹¹⁸ Friedel/Wilmes 1997, S. 7.

¹¹⁹ Friedel 2006, S. 16.

¹²⁰ Friedel/Wilmes 1997, S. 7.

¹²¹ Friedel 2006, S. 16.

*Freiheit, malen zu könne, was Spaß macht: Hirsche, Flugzeuge, Könige, Sekretärinnen. Nichts mehr erfinden zu müssen, alles vergessen, was man unter Malerei versteht, Farbe, Komposition, Räumlichkeit, und was man so alles wusste und dachte. Das war plötzlich nicht mehr Voraussetzung für Kunst.“*¹²² Der gesamte *Atlas* ist als ein Organismus zu sehen, welcher sich immer weiterentwickelt und verändert, und in dem sich biographische, künstlerische und historische Fakten widerspiegeln.¹²³

Abschließend kann festgehalten werden, dass zahlreiche Überlegungen, welche den Arbeiten Gerhard Richters vorangingen, in den im *Atlas* vereinten Fotografien, Skizzen und Entwürfen ihren Ursprung haben.

¹²² Obrist 1993, S. 28.

¹²³ Friedel 2006, S. 18.

V. 48 Portraits

Im Jahr 1971 wurde Gerhard Richter vom damaligen Kommissar für den Deutschen Pavillon, Dieter Honisch, als einziger Vertreter für die 36. Biennale 1972 in Venedig vorgeschlagen. Noch im selben Jahr reiste Richter nach Venedig, um den Ausstellungsort zu besichtigen und dem Künstler war sofort klar, dass dies *die* Möglichkeit ist, ein bis dahin immer wieder aufgeschobenes Projekt zu realisieren – die *48 Portraits*.

„Der Plan die 48 Portraits zu malen, ist sehr alt. Ich hatte die Idee schon lange, aber ich traute mich nicht, sie auszuführen. Als ich die Einladung nach Venedig bekam, war mir sofort klar, dass die räumlichen Bedingungen für diese Arbeit ideal sind. Ohne diesen Anlass hätte ich sie wahrscheinlich nie gemalt.“¹²⁴

1. Deutscher Pavillon in Venedig

Der Deutsche Pavillon in Venedig wurde 1909 nach einer Bauzeit von nur einem Jahr eingeweiht. Zunächst führte der Pavillon den Namen *Padiglioni Bavarese*; diese Benennung ist auf die Initiative der Münchner Sezession zurück zu führen, die sich seit 1905 für den Deutschen Beitrag eingesetzt hatte.¹²⁵ Unter dem Vorsitz von Hugo von Habermann hatten sich die Münchner Sezessionisten schon länger um einen festen Ausstellungsplatz auf der Biennale bemüht und schlussendlich die Pläne für den Pavillon entworfen; der als antikisierender Bau mit Vestibül, dorischen Säulen und einem Giebelfeld dem Hauptgebäude – dem Italienischen Zentralpavillon – ähneln sollte.¹²⁶ Das Innere teilte sich in einen Zentralraum und drei Nebenräume. Die Umbenennung des *Padiglione Bavarese* in *Padiglione della Germania* erfolgte 1912, und damit ging die Anbringung eines Dekorations-Fries einher. Im Jahr 1938 kam es zu einer großangelegten Umgestaltung des Deutschen Pavillons durch die nationalsozialistischen Machthaber. Die Neugestaltung wurde zu einem typischen Beispiel faschistischer Architektur (**Abb. 71**). Jegliche ornamentale Dekoration wurde

¹²⁴ Ehrenfried 1997, S. 219.

¹²⁵ Lagler 1995, S. 81.

¹²⁶ ebenda, S. 81.

durch großgliedrige geometrische Formen ersetzt. Anstelle der einst so zierlichen Ionischen Säulen mit Kapitellen wurden vier massive, ungegliederte rechteckige Pfeiler gestellt, welche den giebellosen Architrav mit der Aufschrift *Germania* stützten.¹²⁷ Der Innenraum des Pavillons gliederte sich nach dem Umbau in sechs Säle. Der Zentralraum war nun in zwei Räumlichkeiten unterteilt, wobei der hintere Teil durch den Anbau einer Apsis vergrößert wurde. Der unter den Nationalsozialisten neugestaltete Pavillon wurde zu einer pathetischen Chiffre für „Erhabenheit“ und „Ewigkeit“, welche als Attribute des neuen Reichs gesehen werden sollten.¹²⁸ Nach dem Zweiten Weltkrieg blieb der Pavillon im Wesentlichen so bestehen, wie er 1938 umgestaltet wurde. Im Inneren wurden ein paar geringfügige Änderungen vorgenommen, die allerdings von großer Bedeutung waren. So wurde 1964 im Zentralraum die Zwischenwand, welche den Raum unterteilte, entfernt, und so öffnete sich die Apsis zum Raum hin. In den folgenden Jahren wurde der Pavillon als historisches Bauwerk von Künstlern des Öfteren in ihre Konzepte miteinbezogen, und auch zum Anlass genommen, Geschichte in der Kunst zu rezipieren.¹²⁹

Gerhard Richter hat mit den *48 Portraits* (**Abb. 72**) bis heute seine größte und in sich geschlossenste Werkgruppe geschaffen, mit der er Deutschland 1972 bei der Biennale in Venedig vertrat. Von Anfang an stand der Umfang der Serie fest, es sollten ungefähr fünfzig Gemälde werden. Schlussendlich hat sich Gerhard Richter für 48 Bildnisse entschieden, weil es sich dabei um ein Vielfaches von vier handelt. Hier griff der Künstler wieder auf ein System zurück, das er bereits in den Sechzigerjahren bei seinen frühen Farbtafeln verwendete.¹³⁰

2. Auswahlkriterien - Vorlagen und Selektion

Ein äußerst wichtiger Aspekt in Gerhard Richters künstlerischem Oeuvre ist der Arbeitsprozess vor dem Schaffen auf dem eigentlichen Bildträger. Richter widmet sich bis heute sehr intensiv der Konzeption seiner Bilder. Dies betrifft vor allem die Auswahl, die Malweise, das Format, aber auch die Hängung.

¹²⁷ Lagler 1995, S. 81.

¹²⁸ Szeemann 1983, S. 102.

¹²⁹ Lagler 1995, S. 83.

¹³⁰ Anm.: Gerhard Richter begann bereits Mitte der Sechzigerjahre handelsübliche Farbkarten abzumalen, da er zu dieser Zeit glaubte, an die Grenzen der Fotomalerei gestoßen zu sein.

Die fotografischen Vorlagen für die *48 Portraits* entnahm er aus verschiedensten Lexika. Die erste Auswahl, die er traf, umfasste insgesamt 270 Personen, welche im *Atlas* auf acht Tafeln (Tafel 30-37) (**Abb. 73, 74**) zusammen gefasst sind. Auffallend ist, dass Richter ausschließlich Schwarzweiß-Fotografien verwendet hat. Durch das Zurückgreifen auf fotografische Vorlagen schränkte der Künstler den Raum der darstellbaren Personen auf den Zeitraum der letzten 150 Jahre ein – daher wurden hauptsächlich Personen ausgewählt, deren Wirken in diesen Zeitraum fiel. Bei den auf den *48 Portraits* Dargestellten handelt es sich um international anerkannte Persönlichkeiten aus den Bereichen Kultur, Technik und Wissenschaft. Darunter finden sich Philosophen, Naturwissenschaftler, Psychologen, Psychoanalytiker, Komponisten, Dirigenten, Dichter und Literaten. Allesamt stammten aus Europa und den Vereinigten Staaten von Amerika. Es ist jedoch auffällig, dass sich unter den Dargestellten keine Bildenden Künstler finden. Richter wollte damit vermeiden, dass der Zyklus als eine Hommage an seine künstlerischen Vorbilder gelesen werden kann.¹³¹ Ebenso verzichtete er bei der ausgeführten Fassung auf die Darstellung von Politikern, die in den Vorlagen jedoch sehr wohl vorkamen, denn er wollte auf keinen Fall, dass der Zyklus eine ideologische Deutung erfahren sollte.¹³²

Bei den 48 Dargestellten handelt es sich ausschließlich um männliche Persönlichkeiten. Bereits in der Vorauswahl der Darzustellenden, sie umfasst wie bereits erwähnt 270 Personen, hat Richter keinerlei Frauen berücksichtigt, und sie dadurch auch nicht als darstellungswürdig erachtet.¹³³ Nur einmal spielte Richter mit dem Gedanken *Marie Curie* in den Zyklus aufzunehmen, verwarf diese Überlegung aber relativ rasch wieder, denn ihre Darstellung, die einer einzelnen Frau, hätte für Richter eine Unterbrechung der Bildsequenz bedeutet.¹³⁴ Dies führte in der Rezeption der *48 Portraits* zu erheblichen Vorwürfen vor allem von Seiten Benjamin H. D. Buchlohs im Jahr 1993, denn nach Richters Meinung hätte es keine weiteren darstellungswürdigen weiblichen Personen gegeben.¹³⁵ *„Der kaum verhohlene und naive Sexismus dieser Bemerkung (schließlich gibt es zahlreiche Frauen in diesem historischen Zeitraum, deren Leistung sich durchaus mit dem Werk der von Richter abgebildeten Figuren vergleichen ließe) ist nicht ausreichend, um Richters Entscheidung auch nur im Ansatz zu erhellen. Jeder Versuch, diese provokative und*

¹³¹ Elger 2002, S. 243.

¹³² ebenda, S. 245.

¹³³ ebenda, S. 243.

¹³⁴ Buchloh 1993, S. 38.

¹³⁵ Elger 2002, S. 243.

*problematische Entscheidung Richters mit einer bemüht formalistischen Erklärung zu beheben, die behauptet, dass diese allein der visuellen Kontinuität oder gar Uniformität wegen notwendig gewesen sei, bleibt ebenso unzureichend.*¹³⁶

Benjamin H. D. Buchloh reduzierte seine Kritik an den *48 Portraits* rein auf das Fehlen weiblicher Personen, und ließ Richters zum Teil wenig befriedigende Erklärungen warum er nur männliche Protagonisten in das Werk aufgenommen habe, nicht gelten. Der Vorwurf des „Sexismus“ ist in diesem Zusammenhang etwas zu hoch gegriffen, denn es war sicherlich nicht Gerhard Richters Absicht Frauen zu „degradieren“.

In einem Gespräch mit Susanne Ehrenfried im Jahr 1995 ging Gerhard Richter noch einmal auf die harsche Kritik Buchlohs ein: *„Buchlohs Äußerung ist ein absolut zeitgemäßer Vorwurf. Damals, als ich die 48 Portraits malte, konnte er noch nicht erhoben werden. Damals hat man noch nicht so gedacht. Heute würde ich die „48 Portraits“ nicht mehr machen, weder so noch anders. Früher habe ich die Pseudoneutralität der Lexika bevorzugt, die Anonymität und Gleichmachung. Dass nur Männer in die Reihe aufgenommen wurden entsprach dieser Vorstellung der Homogenität. Wären Frauen in diese Reihe aufgenommen worden, hätten die formalen Prinzipien nicht mehr gestimmt. [...]“*¹³⁷

3. Malerische Ausführung

Genauso wie die endgültige Auswahl der 48 Porträtierten, benötigte Gerhard Richter auch für die malerische Umsetzung der fotografischen Bildvorlagen mehrere Schritte. Von Anfang an stand für den Künstler die Größe der Leinwände mit 70 x 55 cm fest. Den ausgeführten Gemälden gingen jedoch verschiedenste Studien voraus, und die malerische Form entwickelte sich erst im Laufe der Zeit. In den ersten Studien (**Abb. 75**) arbeitete Richter, wie bei seinen davor entstandenen Bildern, mit dem Verfahren der gegenstandslosen Vermalung und entzog dadurch den Dargestellten jeglichen Portraitcharakter.¹³⁸ Durch das schrittweise Zurücknehmen aller handwerklichen Spuren im malerischen Akt gelangte Richter schließlich zu einer den Fotovorlagen größtmöglichen Annäherung (**Abb. 76**). Bei der Farbwahl hielt sich der

¹³⁶ Buchloh 1993, S. 38.

¹³⁷ Ehrenfried 1997, S. 220.

¹³⁸ Elger 2002, S. 246.

Künstler an die Schwarzweiß-Vorlagen der Fotografien und stellte damit wiederum eine Analogie zur Fotografie her. Gerhard Richters *48 Portraits* könnten aufgrund ihrer Maltechnik mit der Grisaillemalerei verglichen werden. Grisaille wurde insbesondere in der mittelalterlichen Tafelmalerei zur Nachahmung von plastischen Werken eingesetzt. Bei Richters Gemälden entsteht der Eindruck, als handle es sich hierbei um Fotografien.¹³⁹

Bei den *48 Portraits* kam es zu einer deutlichen Vergrößerung der Vorlagen, das kleine Vorlagenfoto wurde zu einem vielfach größeren Gemälde. Des Weiteren rückte Richter formale Details, zum Teil aber auch Ausschnitte, in einer Art und Weise zurecht, dass sie die Zusammengehörigkeit der einzelnen Bilder zu einer in sich geschlossenen Arbeit erkennen lassen; das heißt, jedem der Porträtierten wurde etwas von seiner Individualität genommen um die Homogenität der Reihe herzustellen.¹⁴⁰ Dies erzeugte der Künstler, indem die 48 Porträtierten in einer beinahe einheitlichen Bekleidung (**Abb. 76, 77**), weißes Hemd und Jackett, dargestellt wurden. In den Bildvorlagen (**Abb. 73**) waren diese noch unterschiedlich. Die Angleichung aller Portraits erreichte Richter durch die Auswahl der Ausschnitte. In allen wurde der Kopf des Dargestellten zentriert und Details wurden ebenfalls angepasst. Es wurde auch bei allen Gemälden der ursprüngliche Hintergrund weg gelassen und durch hellere oder dunklere Grautöne ersetzt. Um einen weiteren Effekt der Fotografie zu erreichen, wandte Gerhard Richter ein für ihn seit den ersten, nach fotografischen Vorlagen gemalten Bildern charakteristisches Verfahren an: Die Schärfe der Gemälde wurde nuanciert, um visuelle Effekte wie bei einer Fotografie zu erhalten. Beim Akt des Verwischens achtete Richter genau darauf, dass die Bildmitte mit der dargestellten Person weniger stark verwischt wird als die Bildränder.¹⁴¹ Da auf den Leinwänden kaum mehr Pinselstriche zu erkennen sind, erreichte Richter dass die Gemälde „flach“ und „glatt“ wirken und dadurch den Charakter von Fotografien imitieren.

¹³⁹ Ehrenfried 1997, S. 48.

¹⁴⁰ ebenda, S. 48.

¹⁴¹ Anm.: Mit den „Verwischungen“ in seinen Gemälden zielt Gerhard Richter nicht auf eine reine Nachahmung der fotografischen Vorlagen ab. Zum Teil erreicht er eine Übersteigerung dessen, was auf den Fotografien zu sehen ist. Darin besteht ein bedeutender Unterschied zu dem um 1970 aufkommenden „Fotorealismus“, welcher die Vorlagen präzise wiedergibt.

4. Endgültige Auswahl

Gerhard Richter malte ursprünglich mehr als die später präsentierten *48 Portraits*. Die endgültige Auswahl der 48 Persönlichkeiten hat Richter danach zufällig aus den noch verbliebenen „malbaren“ Vorlagen ausgewählt.¹⁴² So finden sich neben „sehr“ berühmten Männern wie *Albert Einstein (Abb. 78)*, *Oscar Wilde*, *Thomas Mann (Abb. 79)* oder *Anton Bruckner (Abb. 80)*, auch in ihrem spezifischen Arbeitsgebiet bedeutende Namen, die außerhalb jenes Betätigungsfeldes nur wenigen Menschen bekannt sein dürften, wie etwa der Biologe *Otto Schmeil (Abb. 81)* oder der schwedische Nobelpreisträger für Physik *Karl Manne Siegbahn (Abb. 82)*. Bei der Auswahl für die 48 Porträtierten scheint die dargestellte Person für Richter keine bedeutende Rolle gespielt zu haben; Aspekten wie Alter, Beruf oder Erkennbarkeit wurde keine allzu große Bedeutung beigemessen.¹⁴³ Es kann daher festgehalten werden, dass Gerhard Richter bei der Bildauswahl formalen gegenüber inhaltlichen Gesichtspunkten den Vorzug gab, das heißt, für den Künstler waren visuelle Kriterien ausschlaggebend.

Bei der Betrachtung der *48 Portraits* fällt auf, dass nur drei davon frontal dargestellt wurden: *Alfred Mombert*, *Patrick Maynard Steward Blackett (Abb. 83)* und *Franz Kafka (Abb. 84)*. Die übrigen 45 Darstellungen zeigen unterschiedlichste Formen von Teilprofilen, bei denen sich der Porträtierte entweder nach links oder nach rechts wendet. In weiterer Folge sind auch verschiedene Blickrichtungen zu erkennen. Manche der porträtierten Persönlichkeiten haben ihre Augen direkt auf den Betrachter gerichtet, wie *Albert Einstein (Abb. 78)* oder *Graham Greene*. Andere scheinen am Betrachter vorbei zu sehen, wie eben *Karl Manne Siegbahn (Abb. 82)*. *Max Planck (Abb. 77)* oder *Paul Claudel* erwecken den Eindruck, dass sie trotz des Blickkontaktes durch die ihnen gegenüberstehende Person hindurch schauen. Die letzte Gruppe von Porträtierten sieht in völlig unterschiedliche Richtungen, wie die Komponisten *Anton Bruckner (Abb. 80)* oder *Anton von Webern*. In ihrem emotionalen Ausdruck differieren die 48 Portraitierten in einem breiten Spektrum voneinander. Die einzelnen Persönlichkeiten weisen unterschiedliche Mimik auf: heiter oder freundlich, andere wiederum streng oder missmutig. Allgemein kann aber

¹⁴² Elger 2002, S. 246.

¹⁴³ Ehrenfried 1997, S. 53.

festgehalten werden, dass der Gesamteindruck aller ein eher nichts aussagender ist.¹⁴⁴

5. Präsentation auf der 36. Biennale in Venedig 1972

Für die Präsentation der *48 Portraits* auf der Biennale in Venedig 1972 arbeitete Gerhard Richter ein genaues System zur Hängung der Gemälde aus. Im Atlas finden sich die verschiedensten Installationsentwürfe zur Präsentation der Bilder (**Abb. 56**), die von Richter in Erwägung gezogen wurden. Alle vom Künstler in Betracht gezogenen Varianten der Hängung folgen einem Präsentationssystem, welches sich an der Kopfhaltung der Dargestellten orientiert. Das Hängungssystem, für welches sich Richter schlussendlich entschied, war ein alle Wände umlaufender, nur durch die Türöffnungen unterbrochenes Bilderfries (**Abb. 58**). Die Reihenfolge der Gemälde wurde von Gerhard Richter nach den Blickrichtungen der einzelnen Portraits ausgewählt. In den Mittelpunkt der Apsis des Ausstellungsraums setzte Richter ein frontales Portrait, alle anderen richtete der Künstler links und rechts davon so aus, dass ihre Köpfe immer mehr im Profil zu sehen waren, bis hin zu den beiden anderen frontal dargestellten Männerportraits, die jeweils den Abschluss der Hängung bildeten (**Abb. 58**).¹⁴⁵ Die Gemälde wurden von Gerhard Richter über Augenhöhe gehängt¹⁴⁶ (**Abb. 58**), sodass die Betrachter zu den Porträtierten aufschauen mussten. Auch der Abstand zwischen den einzelnen Gemälden war genau berechnet. Diese Präsentationsform verlieh den Porträtierten eine gewisse Distanz zu den Betrachtern. Dietmar Elger fasste Gerhard Richters Werkgruppe der *48 Portraits* 2002 wie folgt zusammen: *„Alle Entscheidungen während des gesamten Werkprozesses – von der Auswahl der Bildvorlagen, ihrer malerischen Umsetzung, bis zur Präsentation der ausgeführten 48 Portraits – lassen sich immer wieder als ein Prozess der Vereinheitlichung, Entindividualisierung, Formalisierung und Entideologisierung des Bildmaterials lesen. Vordergründig hat Gerhard Richter damit versucht, die Bedeutung seiner Figuren zu negieren und jede Interpretation der*

¹⁴⁴ Ehrenfried 1997, S. 45.

¹⁴⁵ ebenda, S. 46.

¹⁴⁶ Anm.: Die Gemälde Unterkanten waren ungefähr in einer Höhe von 190 cm, die Bildtitel in ca. 170 cm angebracht. Die Bildtitel der *48 Portraits* enthielten bloß die Namen und Lebensdaten der jeweiligen dargestellten Persönlichkeit und waren unterhalb des entsprechenden Gemäldes positioniert. Auf jegliche weitere Informationen wurde verzichtet.

Werkgruppe auf eine Diskussion formaler malerischer Aspekte zu reduzieren. Als Bestandteil des Fries verlieren die Dargestellten ihre Individualität, denn so legt Richter mit der Präsentation des Zyklus nahe, jeder Portraitierte wurde nur deshalb berücksichtigt, weil er an genau dieser Position des Bilderfries das formale Kriterium der entsprechenden Kopfhaltung erfüllt.“¹⁴⁷

Gerhard Richter setzte seine *48 Portraits* in einen kontextuellen Zusammenhang mit der Architektur des Deutschen Pavillon, indem er die historisch aufgeladene Stimmung des Ortes in sein Gesamtkonzept miteinbezog, um das von einem diffusen Idealismus geprägte Bild einer heldenhaften Vergangenheit zu beschwören.¹⁴⁸ Bildfriese in der Art der *48 Portraits* sind untrennbar mit den Heldengalerien der nationalsozialistischen und stalinistischen Regime verbunden. Mit seinen *48 Portraits* unterlief Richter diese Präsentationsform, da der Künstler keinerlei Politiker aufnahm, stattdessen Wissenschaftler, Schriftsteller oder Philosophen, die von totalitären Staatsformen teils nicht gebilligt oder von diesen vereinnahmt wurden. Unter den 48 Portraitierten befinden sich auch jüdische Persönlichkeiten, durch die das Thema einer verdrängten Vergangenheitsbewältigung – zu dieser Zeit kam erneut eine Diskussion über den Nationalsozialismus in der Bundesrepublik auf – wieder in das Gedächtnis der Betrachter gebracht wurde.

Mit jenen 1971/72 gemalten Portraits erreichte Gerhard Richter seinen konzeptionellen Höhepunkt im Bereich der Schwarzweiß-Fotomalerei.¹⁴⁹ Für einige Jahre verließ Gerhard Richter nun das Metier der schwarz-weißen Fotoarbeiten und kehrte erst mit seinem Zyklus *18. Oktober 1977* zu diesem zurück, der allerdings dann Richters endgültigen Abschied von jenem Medium darstellte.

¹⁴⁷ Elger 2002, S. 248.

¹⁴⁸ Lagler 1989, S. 101.

¹⁴⁹ Elger 2002, S. 259.

VI.18. Oktober 1977

1. Historischer Abriss zur Roten-Armee-Fraktion (RAF)

Der Terrorismus der Roten-Armee-Fraktion nahm seinen Ausgang in den anfänglich friedlichen Demonstrationen der Studentenbewegung gegen den Vietnamkrieg, dem amerikanischen Imperialismus und der nicht ausreichend aufgearbeiteten Vergangenheit des Nationalsozialismus in Deutschland. Den Höhepunkt erreichten die Proteste 1967 anlässlich des Besuchs des Schahs von Persien in der Bundesrepublik Deutschland. Der 2. Juni 1967, der Tag dieser Großdemonstration, markierte den Punkt einer plötzlichen und zugleich auch nicht mehr rückgängig zu machenden Eskalation der Gewalt. Es kam zu einer Straßenschlacht zwischen den Demonstranten, der Leibgarde des Schahs und der Berliner Polizei. Im Zuge dieser Wirren wurde der Student Benno Ohnesorg durch eine Kugel aus der Waffe des Polizisten Karl-Heinz Kurras tödlich getroffen. Wie erst vor kurzem aus wieder aufgefundenen Akten der Staatssicherheit bekannt wurde, war Kurras zur damaligen Zeit Mitglied der *SED* (Sozialistische Einheitspartei Deutschlands) und der *Stasi* (Staatssicherheit) der Deutschen Demokratischen Republik. In Karl-Heinz Kurras sahen die linken Studenten einen typischen Charakter des nicht aufgearbeiteten Faschismus. Eine Frage, die sich nun aufdrängt ist: Was wäre gewesen, wenn viel früher bekannt geworden wäre, dass Kurras bei der *Stasi* und der *SED* gewesen ist? Wäre dadurch ein Stück jüngerer deutscher Nachkriegsgeschichte nicht passiert? Es muss jedoch festgehalten werden, Geschichte kann nicht zurückgedreht werden; lediglich der Blick darauf verändert sich.

Der Tod Benno Ohnesorgs löste in der Öffentlichkeit und der Studentenbewegung große Bestürzung aus. Ein noch am Todestag von Ohnesorg, dem 2. Juli 1967, erfolgter Ausspruch von Gudrun Ensslin lässt bereits die grundlegenden Ideen und die Radikalität der Roten-Armee-Fraktion erkennen. *„Dieser faschistische Staat ist darauf aus, uns alle zu töten. Wir müssen Widerstand organisieren. Gewalt kann nur mit Gewalt beantwortet werden. Dies ist die Generation von Auschwitz – mit denen kann man nicht argumentieren.“*¹⁵⁰ In weiterer Folge spitzte sich die Lage in der Bundesrepublik immer mehr zu. Am 2. April 1968 kam es bis zu einem bis dahin

¹⁵⁰ Aust 1985, S. 54.

noch nicht vollzogenen Schritt: erstmals wurden Anschläge verübt. Andreas Baader und Gudrun Ensslin legten zusammen mit zwei Freunden in zwei Frankfurter Kaufhäusern Brandsätze, welche erheblichen Sachschaden anrichteten, aber niemanden verletzten. Die Attentäter wurden relativ rasch gefasst und zu einer Freiheitsstrafe von drei Jahren verurteilt. Nachdem sie ein Drittel der Strafe abgesessen hatten, wurden sie bis zur Entscheidung auf Revision auf freien Fuß gesetzt. Als sie im November 1969 aufgefordert wurden ihre Reststrafe anzutreten, entzogen sie sich durch Flucht und fassten den Entschluss sich in den Untergrund zu begeben. Die erste Station der Flucht war Paris. Nach jedoch nur einigen Monaten entschlossen sie sich nach Deutschland zurückzukehren, um weitere terroristische Aktionen zu planen und auszuführen. Kurz nach der Rückkehr wurde Andreas Baader bei einer Fahrzeugkontrolle erkannt und erneut verhaftet. Während seiner Inhaftierung erhielt Ulrike Meinhof die Genehmigung Andreas Baader in der Bibliothek des Gefängnisses zu treffen, um über ein gemeinsames Buchprojekt zu sprechen. Ulrike Meinhof war zu dieser Zeit bereits tief beeindruckt von den revolutionären Zielen von Andreas Baader und Gudrun Ensslin. Ensslin hatte Meinhof mit ihrem ideologischen Engagement in ihren Bann gezogen und war damit ein wichtiger Wegweiser auf ihrem Weg in die Gewalt und den Untergrund.

Mit Unterstützung Dritter verhalf Ulrike Meinhof am 14. Mai 1970 Andreas Baader bei einem Treffen im Deutschen Zentralinstitut für soziale Fragen zur Flucht.¹⁵¹ Bei dieser Befreiungsaktion erlitt ein Vollzugsbeamter schwere Schussverletzungen. Aus den anfänglich engagiert argumentierenden Gesellschaftskritikern wurden nun von der Polizei steckbrieflich gesuchte Gewaltverbrecher. 1970 konstituierte sich eine Gruppe junger Menschen nach dem Vorbild der in Lateinamerika im Untergrund kämpfenden Stadtguerilla, die sich seit 1971 den Namen „Rote-Armee-Fraktion“, kurz „RAF“ gab. Die Bezeichnung *Rote-Armee-Fraktion* tauchte zum ersten Mal in dem von Ulrike Meinhof 1971 verfassten Manifest „Konzept Stadtguerilla“ auf. Die Titelseite zeigte eine Maschinenpistole, auf der die Abkürzung „RAF“ stand. Das Signet und der Name sollten sich bald als deren Markenzeichen durchsetzen. Unter der Führung von Ulrike Meinhof, Gudrun Ensslin und Andreas Baader war es das erklärte Ziel der RAF, *„den staatlichen Herrschaftsapparat zu destruieren und den Mythos von der Allgegenwart des Systems und seiner Unverletzbarkeit zu*

¹⁵¹ Anm.: Andreas Baader wurde aus der Justizvollzugsanstalt Tegel zu Recherchetätigkeiten für ein Buchprojekt mit Ulrike Meinhof in das Zentralinstitut für soziale Fragen gebracht.

zerstören.“¹⁵² Anfänglich erstreckten sich ihre Aktivitäten auf Banküberfälle, Waffendiebstähle sowie Bomben- und Brandanschläge auf Gebäude von Presse, Polizei und Militär, aber auch auf Einrichtungen von Justiz und Strafvollzug. Die Gewaltbereitschaft der Terroristen eskalierte im Laufe der Zeit – es wurde auch vor Geiselnahmen, Entführungen und Mord nicht mehr zurückgeschreckt. Bevorzugte Opfer waren Personen aus dem öffentlichen Leben, aber auch der Tod einfacher Bürger war zu beklagen. Den Versuchen der Terroristen, den Staat mit einer Vielzahl von Anschlägen und Attentaten zu destabilisieren, trat die Regierung der Bundesrepublik Deutschland mit bisher noch nicht gekannten Mitteln wie Rasterfahndung und Anti-Terror-Gesetze sowie großer Härte entgegen. Mehr als hunderttausend Personen waren an der Fahndung beteiligt. Einer solch groß angelegten Fahndungsaktion stand die RAF machtlos gegenüber. Bereits Mitte 1972 zeigte diese massive Fahndungswelle erste Erfolge. So wurden am 1., 7., und 14. Juni 1972 die führenden Köpfe der ersten Generation¹⁵³ der Roten-Armee-Fraktion Andreas Baader, Jan-Carl Raspe, Holger Meins, Ulrike Meinhof und Gudrun Ensslin verhaftet. Die Anklage gegen Ensslin, Meinhof, Baader und Raspe lautete auf gemeinschaftlichen Mord in vier Fällen, versuchten Mord mit Sprengstoffanschlägen in vierundfünfzig Fällen, Bankraub, Gründung einer kriminellen Vereinigung und weitere damit in Verbindung stehende Straftaten. Die Hoffnung, welche kurzfristig aufkam, den Terrorismus besiegt zu haben, entpuppte sich jedoch als falsch. Die Härte der Auseinandersetzung zwischen Staat und RAF sollte erst mit der Festnahme der Führungsriege, richtig eskalieren. Die nachfolgenden Generationen (zweite und dritte) der RAF verschärften die Brutalität in ihren Vorgehensweisen erheblich und schlugen in den folgenden Jahren mit Geiselnahmen und Mordanschlägen auf führende Persönlichkeiten der BRD erbarmungslos zu. Die Brutalität der Terroristen erfuhr eine Eigendynamik, die mit der ursprünglichen politischen Ideologie, welche der Linken Studentenbewegung entsprang, nur mehr im Entferntesten zu tun hatte.

Die Haftbedingungen der RAF-Mitglieder waren anfänglich von strikter Härte gekennzeichnet, wie das Beispiel Ulrike Meinhof zeigt: Sie saß beinahe ein Jahr in

¹⁵² Noack 1989, S. 58.

¹⁵³ Anm.: Die erste Generation der RAF ging aus den Studentenrevolten der 60er Jahre hervor; ihr Ziel war es den staatlichen Herrschaftsapparat zu zerstören. Die zweite RAF-Generation hatte kein erklärtes politisches Ziel, sondern ihr Hauptanliegen war die Befreiung der inhaftierten Terroristen (Baader, Meinhof und Ensslin). Die Generation der Roten-Armee-Fraktion führte mehrere ungeklärte Morde an deutschen der deutschen Wirtschaft aus. Im Jahr 1998 erklärte die RAF ihre Auflösung.

fast vollständiger physischer und akustischer Isolation in einer Vollzugsanstalt in Köln. „Das Gefühl, es explodiert einem der Kopf [...], es würde einem das Rückenmark ins Gehirn gepresst [...], rasende Aggressivität, für die es kein Ventil gibt. Das ist das Schlimmste. Klares Bewusstsein, dass man keine Überlebenschance hat.“¹⁵⁴ Im November 1974 wurden die Gefangenen RAF-Terroristen, mit Ausnahme von Holger Meins, der an den Folgen eines zweimonatigen Hungerstreiks verstorben war, in den Hochsicherheitstrakt des Gefängnisses Stuttgart-Stammheim verlegt. Dort lebten sie nun abgeschottet von den andern Häftlingen im 7. Stock, überwacht von Gefängniswärtern. Durch die eigens erlassenen Baader-Meinhof-Gesetze wurde ihnen immer wieder jeglicher Kontakt zur Außenwelt verwehrt, mit Ausnahme zu den Anwälten, aber auch die Kommunikation zu den Verteidigern wurde des Öfteren eingeschränkt. Der Kontakt zueinander war zu bestimmten Zeiten und in bestimmten Bereichen gestattet, wurde jedoch auch immer wieder unterbrochen. In den Zellen waren ihnen Bücher, Radiogeräte sowie Plattenspieler erlaubt, was wiederum eine Bevorzugung gegenüber anderen Strafgefangenen darstellte. Durch eben diese Haftbedingungen und den im Mai 1975 begonnen Prozess erlangten die Inhaftierten eine politische Bedeutung, die sie mit ihren Aktivitäten niemals erreicht hätten. Der Prozess fand in einer eigens dafür errichteten Hochsicherheitshalle auf dem Gelände der Justizvollzugsanstalt Stuttgart-Stammheim statt. Das Strafverfahren war durch verbale Entgleisungen der angeklagten Terroristen, Ausschlüssen von den Verhandlungen, Restriktionen gegenüber den Anwälten, eigenmächtigen Aktivitäten des Richters und dem Beschluss, die Verhandlung auch in Abwesenheit der Angeklagten zu führen, gekennzeichnet.

Die Isolation der Gefangenen von der Außenwelt, ihre immer größer werdende Hoffnungslosigkeit und der schrittweise Zerfall der Beziehungen untereinander ließ ihre Situation immer trostloser werden. Besonders Ulrike Meinhof kam mit der Situation nicht zurecht, denn sie litt seit ihrer Isolationshaft an einem schleichenden Nervenzusammenbruch, an dem auch politische und persönliche Differenzen mit Gudrun Ensslin mit Schuld trugen. Meinhofs Selbstzweifel wandelten sich in Selbstverachtung um, und sie zog sich immer mehr in eine Depression zurück. In der Nacht zum 9. Mai 1976 erhängte sich Ulrike Meinhof in ihrer Zelle. An den Todesumständen wurden Zweifel seitens der Sympathisanten der RAF gehegt - sie

¹⁵⁴ Aust 1985, S. 258.

sei ermordet worden - die allerdings nicht belegt werden konnten. Am Ende wurde Ulrike Meinhof ein Opfer der eigenen politischen Ideologie.

Im April 1977 endete der Prozess in Stammheim mit lebenslangen Haftstrafen für die angeklagten Terroristen. Noch in diesem Jahr sollte der Terrorismus der Roten-Armee-Fraktion seinen Höhepunkt erleben: Es wurden unter anderem der Generalbundesanwalt Siegfried Buback, der Vorstandsvorsitzende der Dresdner Bank Jürgen Ponto und der Arbeitgeberpräsident Hanns-Martin Schleyer von RAF-Mitgliedern ermordet. Die letzte Befreiungsaktion für die verurteilten RAF-Terroristen nahm ihren Anfang am 5. September 1977 mit der Entführung von Hanns-Martin Schleyer. Dabei wurden Schleyers Fahrer und drei seiner Leibwächter erschossen. Mit der Entführung sollten die Gefangenen in Stammheim freigesetzt werden. Als die Entführung bekannt wurde, wurden die Inhaftierten vollständig isoliert, und es wurde ihnen jeglicher Kontakt untereinander und mit der Außenwelt untersagt. Erklärtes Ziel der Regierung der Bundesrepublik war es, den Forderungen der Entführer nicht nachzugeben. Bei der Suche nach Hanns-Martin Schleyer und seinen Entführern, setzte der eigens eingerichtete Krisenstab bei den Verhandlungen mit den Terroristen auf eine Hinhaltetaktik. Um ihren Forderungen Nachdruck zu verleihen, wurde am 13. Oktober 1977 die Lufthansa Maschine *Landshut* von einem palästinensischen Kommando, das mit der RAF kooperierte, entführt. Von den Entführern wurde erneut die Freilassung der RAF-Häftlinge gefordert, mit der Ermordung Schleyers und der Sprengung des Flugzeugs gedroht. Nach zahlreichen Irrflügen und Zwischenstopps landete die *Landshut* in Mogadischu, der Hauptstadt Somalias. In der Nacht vom 17. zum 18. Oktober entschloss sich die deutsche Bundesregierung, das Flugzeug durch das Sonderkommando „GSG 9“ stürmen zu lassen. In einem Gespräch in letzter Minute bekräftigte Andreas Baader, dass die Inhaftierten keinen Einfluss auf den Plan der Entführung von Hanns-Martin Schleyer und der Maschine der Lufthansa hatten, auch wenn die Aktionen offensichtlich auch ihretwegen ausgeführt worden seien.¹⁵⁵ Baader fügte noch hinzu, dass es nie Ziel der ersten Generation der RAF gewesen war, bewusst Unschuldige in Gefahr zu bringen.¹⁵⁶

Am nächsten Morgen waren die inhaftierten Terroristen tot. Andreas Baader hatte sich erschossen, Gudrun Ensslin erhängte sich an einem Gitter ihres Zellenfensters,

¹⁵⁵ Aust 2008, S. 812.

¹⁵⁶ ebenda, S. 811.

Jan-Carl Raspe hatte eine Schussverletzung an der Schläfe, der er noch am selben Tag erlag. Irmgard Möller, die vierte Gefangene, hatte mehrere Stichwunden in der Brust, die nicht lebensbedrohlich waren. Wie auch schon bei Ulrike Meinhofs Tod kamen auch hier wieder Theorien auf, die Gefangenen seien ermordet worden, solche Gerüchte halten sich bis heute. Diese Mär konnte bis heute weder bewiesen noch widerlegt werden. Am darauffolgenden Tag, dem 19. Oktober 1977, ging bei der französischen Tageszeitung *Liberation* die Nachricht ein, dass Hanns-Martin Schleyer ermordet worden sei, und wo seine Leiche versteckt sei. Am 27. Oktober 1977 wurden Baader, Ensslin und Raspe auf dem Waldfriedhof in Stuttgart, trotz Protesten und dank des damaligen Oberbürgermeisters Manfred Rommel, der sich dadurch nicht beirren ließ, beigesetzt. *„Ich weigere mich zu akzeptieren, dass es Friedhöfe erster und zweiter Klasse geben soll. Alle Feindschaft sollte nach dem Tode ruhen.“*, war Rommels schlichte und würdevolle Begründung.¹⁵⁷

2. Einleitung

*„Ich halte es für nicht erheblich, welche Umstände und Zufälle mich Anfang dieses Jahres dazu brachten, das Thema wieder aufzugreifen, darüber zu lesen, mir Bildmaterial zu beschaffen und anzufangen, diese Bilder zu malen.“*¹⁵⁸

1988, elf Jahre nach den Ereignissen im Hochsicherheitstrakt des Gefängnisses Stuttgart-Stammheim, malte Gerhard Richter zwischen März und November einen für die deutsche Gegenwartsgeschichte bedeutenden, fünfzehn Ölbilder umfassenden Zyklus mit dem Titel *18. Oktober 1977*. Die Bilder kreisen um die Geschehnisse dieses Tages und werden durch einzelne andere Motive ergänzt.

Über die Beweggründe, den RAF-Terrorismus mehr als zehn Jahre nach den Ereignissen als Thema zu wählen, ließ Richter die Öffentlichkeit über Jahre hinweg zum Teil im Unklaren, so dass darüber nur gemutmaßt werden konnte. Das Thema der Roten-Armee-Fraktion mag nicht nur aufgrund seiner politischen Brisanz, sondern auch in Bezug auf die malerische Umsetzung für Richter von großem Interesse gewesen sein, da er sich zu dieser Zeit in einer „Krisensituation“ bezüglich

¹⁵⁷ Aust 1985, S. 581.

¹⁵⁸ Obrist 1993, S. 164.

der Themenfindung befand. Dazu notierte der Künstler am 12. Oktober 1986: *„Das Was ist das Schwierigste, denn es ist das Eigentliche. Das Wie ist vergleichsweise leicht [...]. Die Frage, was soll ich malen, zeigte mir meine Ohnmacht [...]. Aber es ist auch nicht wahr, dass ich nichts bestimmtes wollte [...]. Ich suchte also etwas ganz bestimmtes; ich kann daraus schließen, dass ich weiß was ich will.“*¹⁵⁹

Zu der Frage *„Was soll ich malen?“* kam ab Mitte der Achtzigerjahre noch, dass Richter von moralischen und ästhetischen Zweifeln geplagt wurde, wie eine Notiz vom 13. Jänner 1988 verdeutlicht: *„Die Kunst ist elend, zynisch, dumm, hilflos, verwirrend – ein Spiegel unserer geistigen Armut, unserer Verlassenheit, Verlorenheit. Verloren haben wir die großen Ideen, die Utopien, jeden Glauben, alles Sinnstiftende. Glaubensunfähig, hoffnungslos in höchstem Maße irren wir auf einer giftigen Müllkippe, äußerst gefährdet; jedes dieser unverständlichen Scherbenstücke, Abfallstücke, Gerümpelstücke bedroht uns, schmerzt, verkrüppelt uns fortwährend, tötet uns, letztlich früher oder später unausweichlich. Schlimmer als Wahnsinn.“*¹⁶⁰

Dass es für die politische Thematik auch einen privaten Hintergrund gab, hat Gerhard Richter nie öffentlich gemacht, denn er wollte, dass die Bilder allgemein gelesen werden.¹⁶¹ Erstmals wurde dieser private Hintergrund von Robert Storr im Jahr 2000, in seiner Monographie über den 18. Oktober 1977, die anlässlich der Präsentation im MOMA in New York erschien, angesprochen, jedoch auch in verdeckter Form. Gerhard Richter hat Robert Storr die privaten Intentionen für eine Auseinandersetzung mit dem Thema des Links-Terrorismus in Deutschland nachdrücklich bestätigt.¹⁶² Er habe mit seiner damaligen Frau Isa Genzken, aber auch mit seinem Freund, dem Kunsthistoriker und -kritiker Benjamin H. D. Buchloh, über zehn Jahre einen kontroversen Dialog über Terrorismus, seine Ursachen und Konsequenzen geführt, denn beide sympathisierten eine Zeit lang mit der Ideologie der RAF und schätzten deren Radikalität.¹⁶³ Benjamin Buchlohs persönliche Gesinnung spiegelte sich im Katalogbeitrag anlässlich der Erstpräsentation 1989 im Museum Haus Esters in Krefeld wider: *„Richters Bildgruppe 18. Oktober 1977 imitiert diese Entwicklung einer tolerierenden Erinnerung an jene Personen und die Ideen dieser Individuen, deren vermeintliche Verbrechen zum Teil trotz jahrelanger Untersuchungshaft ebenso unaufgeklärt blieben, wie das Verbrechen, der sie selbst*

¹⁵⁹ Obrist 1993, S. 120-121.

¹⁶⁰ ebenda, S. 162.

¹⁶¹ Elger 2002, S. 385.

¹⁶² Storr 2000, S. 98, Anm. 11.

¹⁶³ Elger 2002, S. 385.

zum Opfer fielen.“¹⁶⁴ Diese sehr einseitige Interpretation wird weder Gerhard Richters persönlicher Gesinnung gerecht, noch greift sie seine künstlerische Intention auf. Neben den intensiven Gesprächen mit seiner Frau und seinem Freund Benjamin H.D. Buchloh war für Richter auch das 1985 erschienene Buch *Der Baader-Meinhof-Komplex* von Stefan Aust äußerst hilfreich für eine Annäherung an dieses „heikle“ Thema. Diese vielbeachtete Publikation zeigt den deutschen Terrorismus unter besonderen Gesichtspunkten: Es wurden die politischen, verwaltungstechnischen, aber auch die privaten Aspekte aus der Sicht der Terroristen, den Staatsschützern und beteiligter Institutionen gezeigt.

In den Siebziger-, aber auch noch in den frühen Achtzigerjahren waren Bilder der Roten-Armee-Fraktion in der Bundesrepublik allgegenwärtig, im Fernsehen, in Zeitungen und Zeitschriften und auf Plakaten – vor allem Fahndungsplakaten. Richter begann bereits damals, jedoch noch nicht in der Absicht, sie einmal für Gemälde zu verwenden, solche Bilder zu sammeln. Im Herbst des Jahres 1987 widmete sich Richter einer intensiven Materialrecherche, dabei war er sich allerdings in keinsten Weise sicher, ob er dieses heikle Thema malerisch überhaupt bewältigen könne, denn bereits in den Sechzigerjahren war er am Versuch Bilder von Gefangenen aus Konzentrationslagern auf die Leinwand umzusetzen gescheitert. Gerhard Richter erhielt für seine Recherchen Zutritt zu den Archiven von *Der Spiegel* und *Stern*.¹⁶⁵ Er trug eine große Anzahl an Bildern der RAF-Mitglieder zusammen, Bilder aus deren Vor- und Privatleben, von Tatorten etc., denn ursprünglich hatte Richter die Absicht, das Werk möglichst umfangreich anzulegen. Mit fortschreitender Dauer schränkte der Künstler die Motive immer mehr ein, und schließlich blieben jene übrig, die sich, wenn auch nicht ausschließlich, auf den 18. Oktober 1977 beziehen.

Nach der Fertigstellung des Gemäldezyklus hat Gerhard Richter in einer Notiz über seine Arbeit bilanziert: *„Was habe ich gemalt. Dreimal den erschossenen Baader, zweimal die aufgehängte Ensslin, dreimal den Kopf der toten, abgeknüpften Meinhof, einmal den toten Meins. Dreimal die Ensslin, indifferent (fast an Popstars erinnernd). Dann ein großes, nichtssagendes Begräbnis – eine Zelle mit dominierendem*

¹⁶⁴ Buchloh 1989, S. 59.

¹⁶⁵ Elger 2002, S. 371.

Bücherregal – einen stummen grauen Plattenspieler – ein Selbstbildnis der Meinhof, bürgerlich sentimental – zweimal die Verhaftung von Meins, der sich der geballten Staatsmacht ergeben muss. Alle Bilder sind dumpf, grau meist sehr unscharf, diffus. Ihre Präsenz ist das Grauen und die schwer erträgliche Verweigerung einer Antwort, einer Erklärung und Meinung. Ich bin nicht so sicher, ob die Bilder „fragen“, eher provozieren sie Widerspruch wegen ihrer Hoffnungslosigkeit und Trostlosigkeit, wegen ihrer Unparteilichkeit. (Seitdem ich denken kann, musste ich jede Verhaltensregel und jede Ansicht, soweit sie ideologisch motiviert war, als falsch, hinderlich, lebensfeindlich oder verbrecherisch erkennen.).“¹⁶⁶ Richter nannte hier noch Bilder, welche in der endgültigen Fassung des Zyklus nicht mehr enthalten waren. Von den drei erwähnten Versionen des erschossenen Andreas Baader fanden nur zwei Eingang in das Werk, genauso verhält es sich mit der zweiten Darstellung der erhängten Gudrun Ensslin. Das Gemälde des toten, aufgebahrten Holger Meins wurde ebenfalls nicht in den Zyklus *18. Oktober 1977* aufgenommen. Es wurde, wie die zweite Version der *Erhängten*, abstrakt übermalt.

3. Ausführung

Bei der Ausführung der Gemälde griff Gerhard Richter noch einmal auf die Technik der nach Fotografien entstandenen Bilder der frühen Sechzigerjahre, welche fast ausschließlich in Grau gehalten waren, zurück. Ein bedeutender Unterschied bei den RAF-Bildern ist, dass er hier dem Grau, welches neben Schwarz und Weiß verwendet wurde, kein Braun mehr beimengte.¹⁶⁷ Dadurch wurde ein kräftiger Schwarz-Grau-Kontrast erzielt. Ein Grund für diese neue Farbzusammensetzung könnte darin liegen, dass er die Gemälde nicht nach Originalfotografien, sondern nach Fotokopien fertigte, und bei diesen die grauen Zwischentöne wegfallen.¹⁶⁸

Für die fünfzehn Gemälde *18. Oktober 1977* existiert keine vorgegebene Reihenfolge. Gerhard Richter hat sie bei seiner Präsentation entsprechend der vorhandenen räumlichen Situation gewählt. Der Besucher kann demnach an jeder beliebigen Stelle in eine Auseinandersetzung mit dem Werk treten. Da Richters *Oktober-Bilder* keinen klar definierten Anfang und daher auch kein Ende aufweisen,

¹⁶⁶ Obrist 1993, S. 165-166.

¹⁶⁷ Elger 2002, S. 362.

¹⁶⁸ ebenda, S. 362.

handelt es sich bei *18. Oktober 1977* streng genommen um keinen Zyklus, denn ein solcher wäre durch einen festgelegten Anfang und ein definiertes Ende geprägt. Hier sei vielmehr von einer „Reihe“ oder „offenen Bilderfolge“ zu sprechen.¹⁶⁹ Um allerdings den thematischen Zusammenhang der Bilder herzustellen und auf ihre Geschlossenheit zu verweisen, hat Richter hier selbst den Begriff „Zyklus“ eingeführt.¹⁷⁰ In den fünfzehn Gemälden des *Zyklus* wird die Geschichte der Roten-Armee-Fraktion weder rekonstruiert noch präzisiert, so dass es für den geschichtlich weniger informierten Betrachter schwierig ist aus den einfachen Titeln eine Verbindung zur Historie der RAF und dem *Deutschen Herbst* herzustellen. Auch aufgrund der teilweise schemenhaften Darstellungen der Personen und Gegenstände, welche zum Teil schwierig zu erkennen sind, verharrt der Bildinhalt auf der Ebene der Andeutung.

4. Gemälde

Der fünfzehn Gemälde umfassende *Zyklus 18. Oktober 1977* setzt sich aus den beiden Triptychen *Tote* und *Gegenüberstellung*, den Diptychen *Festnahme* und *Erschossener* sowie den Einzelbildern *Zelle*, *Erhängte*, *Plattenspieler*, *Jugendbildnis* und *Beerdigung* zusammen.

Festnahme (1) / (2)

Der bereits erwähnte Aspekt der zum Teil schemenhaften Darstellung und der damit einhergehenden Verharrung des Bildinhalts auf der Ebene der Andeutung zeigt sich sehr gut bei dem Diptychon *Festnahme* (**Abb. 85, 86**), den laut Gerhard Richters letzten beiden Bildern des *Zyklus*. Bildinhalt ist die Verhaftung des Terroristen Holger Meins am 1. Juni 1972 in Frankfurt am Main; Andreas Baader und Jan-Carl Raspe wurden am selben Tag ebenfalls festgenommen. Den beiden Gemälden liegen vermutlich aus Polizeiarchiven stammende Fotografien (**Abb. 87, 88**), welche in der Wochenzeitschrift *Stern* mit einem begleitenden Text publiziert wurden, zu Grunde.

¹⁶⁹ Henatsch 1998, S. 86.

¹⁷⁰ Butin 1991, S. 15.

Die Fotografien zeigen den Einblick in einen Vorhof einer Wohnhausanlage. Die erste Vorlage zeigt Holger Meins vor einem Panzerwagen der Polizei stehend, auf der zweiten erscheint das Polizeifahrzeug einige Meter nach hinten versetzt, während der Terrorist seine Kleidung ablegt. Die Polizei forderte Meins dazu auf, um sicher zu gehen, dass er nicht mehr bewaffnet sei. Auf den ersten Blick erscheint es, als würden beide Gemälde dieselbe Situation darstellen. Dennoch unterscheiden sich diese in einzelnen Punkten: In *Festnahme (1)* (**Abb. 85**) ist das Wohnhaus in seiner Geschosseinteilung und der Gliederung der Fensterbänder relativ klar erkennbar, der Bildhintergrund verschwindet jedoch aufgrund der starken horizontalen Verwischung beinahe vollständig. Bei *Festnahme (2)* (**Abb. 86**) sind an dieser Stelle allerdings die Gebäude im Hintergrund zu sehen. Das Wohnhaus hingegen wird durch die Verwischung fast vollständig aufgelöst. Der Blick des Betrachters wird hier auf ein schemenhaft erkennbares Garagentor, vor dem Holger Meins steht und sich entkleidet, gelenkt. Bei *Festnahme (1)* ist diese Stelle, das Garagentor mit dem davorstehenden Meins, durch den Grauschleier der Verwischungen vollkommen verdeckt. Eine weitere Abweichung der beiden Darstellungen der Festnahme ist die Platzierung des gepanzerten Polizeifahrzeuges, das in *Festnahme (2)* zurück versetzt wurde. Das Authentische der Fotografien, auf das die sensationsgierige Presse baute, um die Leser zu fesseln, wird bei Richters Gemälden durch die Verwischungen, die beinahe undurchdringlich erscheinen, aufgehoben.¹⁷¹

Tote (1) / (2) / (3)

Folgt man der Nummerierung der Gemälde im Werkverzeichnis, so stehen die drei Werke *Tote* (**Abb. 89, 90, 91**) am Beginn des Zyklus. Ulrike Meinhof hatte sich bereits im Mai 1976 in Stuttgart-Stammheim das Leben genommen. Ihr Kopf, der im Profil wiedergegeben ist, scheint auf einer flachen Unterlage zu liegen. Weder auf den Gemälden noch auf der ihnen zugrunde liegenden fotografischen Vorlage (**Abb. 92, 93**) ist zu erkennen, ob sie auf einer Bahre oder am Boden liegt. Das Strangulationsmal an ihrem Hals ist auf allen drei Gemälden deutlich erkennbar. Alle drei Ausführungen Richters der toten Ulrike Meinhof zeigen zwar denselben

¹⁷¹ Hemken 1998, S. 67.

Bildausschnitt, Richter variierte die Art der Darstellung aber, indem er einerseits mit jedem Bild das Format der Leinwand reduzierte, andererseits die Körperlichkeit der Dargestellten immer mehr auflöste. Richter entzog bei dem Triptychon *Tote* dem Betrachter Ulrike Meinhof mit jedem Bild ein Stück mehr. In der Gegenüberstellung zu den Vorlagen aus den Archiven der Presse vermied der Künstler jeglichen Voyeurismus, indem er den brutalen Dokumentarismus der Fotografie in seiner malerischen Aneignung der Motive respektvoll verwischte.¹⁷²

Erhängte

Das Gemälde *Erhängte* (**Abb. 94**) ist ein Einzelbild, denn eine zweite von der Größe idente Version wurde von Richter verworfen und in weiterer Folge abstrakt übermalt (*Decke*, 1988, (**Abb. 95**)). Dargestellt ist Gudrun Ensslin, die sich laut Aussagen der Staatsanwaltschaft mit einem Lautsprecherkabel an ihrem Zellenfenster erhängte. Schon die Vorlage (**Abb. 96**), welche Richter für das Gemälde verwendete, auf der eine schlanke Frau mit nach vorne gefallenem Kopf und baumelnden Beinen am Gitter eines Zellenfensters hängt, ist schauerlich. Das ausgeführte Werk zeigt nur noch äußerst schemenhaft eine Person am Fenster eines Innenraumes. Bei *Erhängte* ließ Gerhard Richter vermutlich einen Vorhang, der auf dem linken Bildrand der Vorlage zu erkennen ist, mit dem Boden unter der Erhängten verschmelzen, so dass der Blick des Betrachters auf Gudrun Ensslin gelenkt wird. Den Körper der Toten stellte der Künstler nur äußerst schemenhaft dar, er löst diesen förmlich auf. Auch das „Aufgehängtsein“ kann im Gemälde Richters nicht definitiv erkannt werden, aber es lässt sich für den Betrachter dadurch erschließen, dass der Künstler die untere Körperhälfte Ensslins im Grau der Malerei fast vollständig verschwindet, und der Fußboden, auf dem sie theoretisch stehen könnte, ebenfalls nicht mehr erkennbar ist.¹⁷³ Man könnte sagen, die erhängte Gudrun Ensslin hat im wahrsten Sinne des Wortes den Boden unter den Füßen verloren.

¹⁷² Elger 2002, S. 362.

¹⁷³ Butin 1991, S. 17.

Erschossener (1) / (2)

Die beiden Fassungen von *Erschossener*, *Erschossener (1)* (**Abb. 97**) und *Erschossener (2)* (**Abb. 98**) zeigen den am Boden liegenden Andreas Baader, der sich am Morgen des 18. Oktober 1977 mit einer Pistole das Leben nahm. Für beide Versionen wählte Gerhard Richter dieselbe Vorlage (**Abb. 99, 100**) und dasselbe Leinwandformat. Bei der Ausführung zeigen sich jedoch Unterschiede im Motivausschnitt und im Grad der Verwischung. Auf der Leinwand *Erschossener (1)* wird der Tote aus größerer, bei *Erschossener (2)* aus näherer Distanz gezeigt. Die erste Version gibt die Details der Vorlage deutlicher wieder, welche in der zweiten Fassung durch den höheren Grad der Verwischung kaum mehr erkennbar sind. Durch dieses für Gerhard Richter typische Charakteristikum der Malerei wird auch die räumliche Position von Baaders Leichnam verunklärt, es erweckt den Anschein, als würde er schweben.¹⁷⁴ Die Pistole, welche auf der fotografischen Vorlage (**Abb. 100**) in der Blutlacke links neben Andreas Baaders Kopf, jedoch auch nicht sehr deutlich, zu erkennen ist, ist in den ausgeführten Gemälden nicht mehr zu identifizieren.

Zelle

Das Werk *Zelle* (**Abb. 101**) ist von seinem Format ident mit *Erhängte*. Die von Gerhard Richter verwendete Vorlage (**Abb. 102, 103**) beruht auf einer Fotografie des Tatorts, die die Polizei machte, nachdem der Leichnam von Andreas Baader aus der Zelle gebracht wurde. Dargestellt ist eine Ecke aus Baaders Zelle in Stammheim, auf der rechten Seite ist ein bis zur Decke reichendes, gefülltes Buchregal zu erkennen, auf der linken Seite ein aufgehängtes Kleidungsstück. Für *Zelle* wählte Richter einen hohen Grad der Verwischung, so dass der Bildinhalt nur noch schemenhaft erkennbar ist. Die Komposition, welche vertikal gehalten ist, wird durch die ebenfalls vertikale Verwischung im Ausdruck noch gesteigert. Eine Darstellung in dieser Art gab es in Richters Fotomalerei bisher nur ein einziges Mal, in dem 1964 nach einer kleinen Ansichtskarte entstandenen Gemälde *Mailänder Dom* (**Abb. 104**). Durch das Verwischen der Fassade, aber vor allem der Fialen, wurde hier die Vertikalisierung

¹⁷⁴ Butin 1991, S. 17.

betont, die Mächtigkeit des Bauwerkes hervorgehoben und sogar noch verstärkt. Neben der Größe des Formats weist das Gemälde *Zelle* eine weitere Parallele zu *Erhängte* auf: Auch hier wirkt der Fußboden wie aufgelöst, dieser ist nicht mehr zu erkennen.

Gegenüberstellung (1) / (2) / (3)

Das Triptychon *Gegenüberstellung* (**Abb. 105, 106, 107**) stellt in einer Bildsequenz vermutlich eine polizeiliche Gegenüberstellung von Gudrun Ensslin dar. Die drei Gemälde erwecken den Eindruck von Standfotos aus einem Film, sogenannten "film stills".¹⁷⁵ Gegenüber den fotografischen Vorlagen (**Abb. 108**) hat Gerhard Richter bei der Ausführung in die Gemälde eingegriffen. Die Vorlagen zeigen Gudrun Ensslin vermutlich in einem Haftraum des Gefängnisses Stuttgart-Stammheim. In einem Gewand der Haftanstalt mit Sandalen und Kniestrümpfen gekleidet, ist Gudrun Ensslin in voller Gestalt auf den Fotos zu sehen. Die Bilder erwecken den Anschein, als lächle sie den Betrachter bzw. den Fotografen an. Auf den ausgeführten Gemälden zeigt Gerhard Richter Ensslin als Halbportrait, lässt die für ihn eher unbedeutende untere Körperhälfte weg und stellt die Portraitierte vor einen einheitlich grauen Hintergrund. Auf der Leinwand *Gegenüberstellung (1)* (**Abb. 105**) scheint Gudrun Ensslin die Betrachter aus dem Augenwinkel heraus wahrzunehmen, um sich ihnen bei *Gegenüberstellung (2)* (**Abb. 106**) ihm lächelnd, mit leicht geöffnetem Mund gegenüber zu stellen. Bei *Gegenüberstellung (3)* (**Abb. 107**) wendet sich Ensslin mit gesenktem Haupt wieder ab, so als würde sie den Raum verlassen. Im Vergleich zu dem im Werkverzeichnis davor gereihten Gemälde *Zelle* nimmt Richter bei den drei Tafeln der *Gegenüberstellung* den Grad der Verwischung deutlich zurück, sie wirkt hier vor allem bei *Gegenüberstellung (2)* und (3) eher zurückhaltend. Da die dargestellte Gudrun Ensslin einen ruhigen, lächelnden Eindruck erweckt, ist unklar, ob das von Richter verwendete fotografische Bildmaterial tatsächlich Gegenüberstellungen zeigt. Denn für Terroristen der Roten-Armee-Fraktion war es üblich, sich Gegenüberstellungen zu widersetzen und unter anderem durch Grimassieren eine Wiedererkennung zu erschweren.¹⁷⁶

¹⁷⁵ Butin 1991, S. 16.

¹⁷⁶ Hemken 1998, S. 68.

Jugendbildnis

Das *Jugendbildnis* (**Abb. 109**) von Ulrike Meinhof ist neben den Bildern der Gegenüberstellung das zweite Portrait innerhalb des Zyklus, und das einzige Motiv, welches nicht aus der Zeit der RAF stammt. Bei dem Portrait der jungen Ulrike Meinhof zeigt sich von allen Gemälden des Zyklus am deutlichsten die Nähe zur fotografischen Vorlage (**Abb. 110**). Ulrike Meinhof wird hier als nachdenkliche, melancholische junge Frau dargestellt. Gerhard Richter hat hier nur in einem sehr geringen Maß die Vorlage verändert, indem er das Gemälde nur ganz leicht durch die Verwischung in Unschärfe versetzte. Die Fotografie, die ihm dafür zugrunde lag, sollte ursprünglich zu PR-Zwecken für ihren für das Fernsehen gedrehten Film *Bambule* dienen. Bei den Dreharbeiten lernte Meinhof Andreas Baader kennen, bei dessen Befreiung aus dem Gefängnis sie später aktiv mitwirkte und so in den Untergrund und die Illegalität abtauchte. In der Presse wurden des Öfteren private Bilder der Terroristen abgedruckt, um ihren Lebensweg nachzuzeichnen. In Bezug auf die Darstellung von Ulrike Meinhof war das von Stefan Aust 1985 erschienene Buch *Der Baader-Meinhof-Komplex* für Gerhard Richter von großer Bedeutung.¹⁷⁷ In einem 1989 geführten Interview mit Jan Thorn-Prikker bekräftigte Richter dies: „Das Buch von Stefan Aust war sehr wichtig für mich. Also das Wissen, das Kennen der Personen war sozusagen die Grundbedingung für die Bilder.“¹⁷⁸ Aust hat wiederholt die Person Ulrike Meinhof, aber auch die anderen Terroristen, ihre Herkunft und Lebensumstände aus den verschiedensten Blickwinkeln beschrieben.

Plattenspieler

Das Gemälde *Plattenspieler* (**Abb. 111**) gibt nochmals ein Detail aus der Zelle von Andreas Baader wieder, welches ebenfalls von der Staatsanwaltschaft nach seinem Tod aufgenommen wurde. Bei dieser Arbeit ist der Bildgegenstand relativ deutlich zu erkennen. Gerhard Richter setzte den Plattenspieler schräg gegenüber der Wand in den Bildraum. Der Betrachter blickt von oben durch die Abdeckung auf eine Schallplatte und den sich in der Halterung befindlichen Tonarm. Links neben dem

¹⁷⁷ Hemken 1998, S. 77.

¹⁷⁸ Obrist 1993, S. 180.

Gerät kann das Gewirr der Kabel erkannt werden, rechts eine zusammengerollte Jacke, die als solche jedoch nur bei Kenntnis der fotografischen Vorlage (**Abb. 112, 113**) zu identifizieren ist. Der Betrachter könnte sich berechtigterweise fragen, warum Gerhard Richter gerade das Motiv eines Plattenspielers in seinen Zyklus aufnahm: Dem Plattenspieler kam im Laufe der Ermittlungen der Staatsanwaltschaft bezüglich des Todes von Andreas Baader eine nicht unerhebliche Bedeutung zu, denn in eben diesem soll die Pistole versteckt gewesen sein, mit der sich Baader in den Morgenstunden des 18. Oktober im Jahre 1977 das Leben nahm. Kritiker der Haftbedingungen der Terroristen sahen in dem Plattenspieler aber auch ein ungerechtfertigtes Privileg.¹⁷⁹

Beerdigung

Die *Beerdigung* (**Abb. 114**) ist mit Abstand das größte Format der Oktober-Bilder. Als Vorlage diente ihm eine Fotografie des Begräbnisses von Gudrun Ensslin, Andreas Baader und Jan-Carl Raspe am 27. Oktober 1977 auf dem Stuttgarter Waldfriedhof (**Abb. 115**). Die malerische Umsetzung erfolgte gemäß der Vorlage äußerst genau. Das Gemälde zeigt die Sargträger, die sich ihren Weg durch die Menschenmenge bahnen. Der Trauerzug führt wie eine Diagonale von links in den rechten unteren Bildrand. Drei helle Flächen können als Särge erkannt werden. Wie bei allen übrigen Gemälden des Zyklus *18. Oktober 1977* wandte Richter auch hier wieder die Technik der Verwischung an. Das Gemälde wurde in einem hohen Grad horizontal verwischt, sodass die dargestellte Szene kaum mehr zu erkennen ist. Die Oberfläche wird durch eine Struktur von hellen und dunklen Flächen und Strichen bestimmt.¹⁸⁰

5. Der Zyklus 18. Oktober 1977 im Atlas

Der Zyklus *18. Oktober 1977* nimmt nicht nur in Richters Oeuvre, sondern auch in seinem *Atlas* eine besondere Stellung ein. Die Fotografien, welche der Thematik der RAF gewidmet sind, wurden von Gerhard Richter erst 1989, ein Jahr nach dem

¹⁷⁹ Butin 1991, S. 19.

¹⁸⁰ Hemken 1998, S. 91.

Entstehen der Gemälde (1988), in den Atlas eingefügt. Die Fotografien des Zyklus *18. Oktober 1977* auf den zehn Tafeln (Tafel 470-479) (**Abb. 59, 60**) im *Atlas* dienten hier nicht als Vorlage für eine weitere Bearbeitung; sie wurden erst nach Vollendung der Gemälde eingefügt und fungieren vielmehr selbst als eigenständige Kunstwerke, beziehungsweise als Teil eines größeren archivarischen (Gesamt-)Werks.¹⁸¹

Mit den fünfzehn Gemälden des Zyklus überraschte Gerhard Richter 1989 das Publikum mit ausdrucksstarken Bildern zu einem historischen Abschnitt jüngerer deutscher Geschichte. Ein solches, geschichtlich in sich geschlossenes Werk war bis dahin in Richters Oeuvre einmalig und sollte es auch bis heute bleiben. Wie Dietmar Elger bemerkte, hatte es Gerhard Richter bis dahin vermieden mit seiner Arbeit jegliche Form von politischer Stellung zu beziehen.¹⁸² Mit dem Zyklus *18. Oktober 1977* stellte Richter der Öffentlichkeit ein Werk vor, welches ein Thema zum Inhalt hatte, mit dem in der Bundesrepublik Deutschland äußerst kontrovers umgegangen wurde. Gerhard Richter wollte mit den Arbeiten des Zyklus keineswegs politisch argumentieren bzw. Stellung beziehen. Dies wird durch eine Notiz des Künstlers aus dem Jahre 1989 unterstrichen: *„Die politische Aktualität meiner Oktober-Bilder interessiert mich so gut wie gar nicht; sie ist in vielen Besprechungen das erste oder einzige, was bewegt, und je nach den akuten politischen Verhältnissen werden die Bilder so oder so rezipiert, das empfinde ich eher als störend. [...]“*¹⁸³ Dem Künstler Gerhard Richter ging es vielmehr um die künstlerische Arbeit, die er lieber in den Vordergrund gerückt gesehen hätte.

6. Rezeption

Die Erstpräsentation des Zyklus *18. Oktober 1977* im Museum Haus Esters Krefeld löste 1989 in der Bundesrepublik Deutschland großes Interesse und eine Reihe unterschiedlichster Reaktionen aus. Die Gemälde wurden größtenteils sehr positiv aufgenommen. Die fünfzehn Werke wurden als *„spektakulär“*¹⁸⁴, *„ungeheuer*

¹⁸¹ Storr 2000, S. 100.

¹⁸² Elger 2002, S. 357.

¹⁸³ Obrist 1993, S. 168.

¹⁸⁴ Presstexte 1989, S. 6.

*bedrückend*¹⁸⁵, „*schockierend, erschütternd und gleichzeitig faszinierend*“¹⁸⁶, „*große, bedeutende, aufwühlende Malerei*“¹⁸⁷ bezeichnet. Des weitem wurde Gerhard Richter bescheinigt, dass sein Bilderzyklus ein „*künstlerisch hochkarätiges Werk*“¹⁸⁸ und ein „*außergewöhnlicher Beitrag zur zeitgenössischen Kunst, wie er am Ende der Achtzigerjahre kaum zu erwarten war*“¹⁸⁹, sei.

Neben den zahlreichen positiven Bekundungen gab es natürlich auch negative Stimmen gegenüber Gerhard Richters Werk. Einer der Hauptkritikpunkte war, dass Richter bei den fünfzehn Gemälden nur Mitglieder der Roten-Armee-Fraktion dargestellt habe, auf deren Opfer aber völlig verzichtet hat. Auf diesen Aspekt ging unter anderem der Kunsthistoriker Walter Grasskamp in einem Aufsatz im *Jahrbuch für moderne Kunst* ein.¹⁹⁰ Dieser kritische Text enthält zahlreiche Missverständnisse und Unterstellungen gegenüber Gerhard Richters Werk, so dass sich der Künstler veranlasst sah, in einem Brief an Walter Grasskamp eine öffentliche Stellungnahme dazu abzugeben¹⁹¹, da er sich durch dessen Publikation böswillig denunziert fühlte.¹⁹² Durch zweideutige Anspielungen versuchte Walter Grasskamp ein negatives Licht auf das gesamte Werk Gerhard Richters zu werfen und in weiterer Folge dessen Integrität in Frage zu stellen.¹⁹³ Denn der Autor schrieb über die fünfzehn Zyklus- Bilder, dass es sich um, „[...] *einen wenig überzeugenden, eher raffinierten und, angesichts der Begnadigungsdiskussion, geschickt terminierten Versuch, einer mittlerweile drohenden Vorhersehbarkeit seiner künstlerischen Strategien mit dem Salto Mortale eines irritierenden und öffentlichkeitswirksamen Motivs vorzubeugen [...]*“¹⁹⁴, handle. Alle in diesem Aufsatz angeführten Unterstellungen, wie etwa, Gerhard Richter hätte den Präsentationstermin bewusst gewählt, um von der damaligen Aufmerksamkeit der Öffentlichkeit gegenüber der RAF zu profitieren – zu dieser Zeit inhaftierte Mitglieder der Terror-Gruppe in den Hungerstreik traten und ein ehemaliges Mitglied wurde begnadigt – erwiesen sich allerdings als völlig haltlos, da Richter bei der Festsetzung des Präsentationstermins keinerlei Entwicklungen vorhersehen konnte.

¹⁸⁵ Presstexte 1989, S. 56.

¹⁸⁶ ebenda, S. 82.

¹⁸⁷ ebenda, S. 10.

¹⁸⁸ ebenda, S. 129.

¹⁸⁹ Kat. Ausst., Köln 1989, S. 7.

¹⁹⁰ Grasskamp 1989, S. 220-228.

¹⁹¹ Elger/Obrist 2008, S.250-252.

¹⁹² Butin 1991, S. 33.

¹⁹³ ebenda, S. 34.

¹⁹⁴ Grasskamp 1989, S. 222.

Ein weiterer Kritikpunkt in Walter Grasskamps Rezension des Zyklus war das Fehlen der Opfer der Terroristen. „[...] Hanns-Martin Schleyer, dessen Tod das nämliche Datum trägt, auszusparen, weder die Fotos seines Verfalls in der Gesellschaft aufzugreifen noch die gespenstischen Aufnahmen des Tatorts mit den Leichen seines Fahrers und der Leibwachen – das gibt der Serie eine kräftige Schlagseite. [...]“¹⁹⁵

Solch ein Vorwurf lässt sich nur dann halten, wenn man bereits die Tatsache, dass Richter die Terroristen Baader/ Ensslin/ Meinhof als bildwürdig befand, als Zeichen seiner Sympathie für die Dargestellten bewertet.¹⁹⁶ Richter hegte sicherlich keinerlei Sympathien für die RAF oder deren Ideologie, da er aufgrund seiner eigenen Lebensgeschichte jegliche Form von Ideologie ablehnt. All seine Kritiker, die das Fehlen oder weglassen von Opfern der Roten-Armee-Fraktion bemängelten, müssen sich allerdings auch die Frage stellen, ob sie tatsächlich neben den Gemälden der Terroristen Bilder der Ermordeten Hans-Martin Schleyer, Sigfried Buback oder Jürgen Ponto, sehen hätten wollen – mit ihnen auf eine Stufe gestellt, im selben Kontext. Der Großteil der deutschen Kritiker war sich einig, dass Gerhard Richter in seinen Zyklus-Bildern die Terroristen in keinerlei Weise zu Helden oder Märtyrern stilisieren wollte, um dadurch ihre Taten als gerechtfertigt erscheinen zu lassen. Dies unterstrich er in einem 1989 mit Jan Thorn-Prikker geführten Interview wie folgt: „Die Bilder sind nicht partiisch, darin sind sie eindeutig. [...]“¹⁹⁷

Die internationale Kritik des Zyklus war in ihrer Bandbreite ähnlich der deutschen, jedoch fällt auf, dass auf die unterschwellige politische Parteinahme verzichtet wurde.¹⁹⁸ Der Kunstkritiker Peter Schjeldahl schrieb 1990, um dem amerikanischen Publikum den Zyklus des „18. Oktober 1977“ verständlich zu machen: „Das Baader-Meinhof-Vermächtnis bleibt ein mit Schwefel getränkter Streitfall zwischen politisch Linken und Rechten in Deutschland. Richters RAF-Bilder müssen in diesem traumatischen Kontext gesehen werden, der den Bildern, die für sich genommen bereits quälend genug sind, einen zusätzlichen aufrührerischen Gehalt verleiht.“¹⁹⁹ Schjeldahl ging in seiner Kritik auch auf einen Aspekt ein, welcher in den Besprechungen in Deutschland völlig ausgespart blieb: die „ästhetische Qualität“ der

¹⁹⁵ Grasskamp 1989, S. 226.

¹⁹⁶ Elger 2002, S. 376.

¹⁹⁷ Obrist 1993, S. 193.

¹⁹⁸ Storr 2002, S. 32.

¹⁹⁹ Schjeldahl 1997, S. 118.

Bilder. Der amerikanische Kunstkritiker sprach von „*unwiderstehlichem Ästhetizismus*“.²⁰⁰

Die Frage nach dem Sich Erinnern, dem Vergessen entgegen zu arbeiten, wurde von der deutschen Kritik ebenfalls außer Acht gelassen. Der wohl gewichtigste Grund dafür kann vielleicht darin gesehen werden, dass Gerhard Richters Oktober-Bilder ein Problem berühren, welches weit über das Thema des RAF-Terrorismus hinausreicht, indem Richter aufzeigt, in welches Dilemma Menschen durch ihr ideologisches Denken geraten können, was in der Geschichte Deutschlands im 20. Jahrhundert nicht nur einmal der Fall war.²⁰¹

7. Richters Kritik am ideologischen Denken

Bereits im Jahre 1984 schrieb Gerhard Richter, dass: *„alle Ideologien stets auf schlagende Weise wissen, wie die Welt ist, und was man tun und nicht tun darf. Vor dieser schlimmen Vereinfachung, die natürlich meist sehr erfolgreich ist, hatte ich immer Angst, und deshalb wollte ich mich nie einer solchen Sicherheit hingeben – eben weil es keine gibt.“*²⁰² Dass Richter auf derartige totalitäre Geltungsansprüche reserviert reagierte, geht auf seinen biographischen Hintergrund zurück.²⁰³ Im März 1989, kurz nach der Erstpräsentation des Zyklus, erklärte Richter in einem Interview mit Jan Thorn-Prikker die Aspekte, die an den RAF-Terroristen und ihrem Tod sein besonderes Interesse geweckt hatte. Gleichzeitig unterstrich der Künstler in seinen Antworten seine Skepsis gegenüber jeglichem ideologischen Denken. Auf die Frage von Thorn-Prikker nach dem Exzeptionellen in der Thematik seiner Darstellungen antwortete dieser: *„Erst mal der öffentliche Anspruch dieser Leute, eben das Nicht-Private, sondern die übergeordnete, also ideologische Motivation. Und dann die ungeheure Kraft, die erschreckende Macht, die eine Idee hat, die bis zum Tod geht; das ist für mich das Beeindruckendste und Unerklärlichste, dass wir Ideen produzieren, die doch fast immer nicht nur gänzlich falsch und unsinnig sind, sondern*

²⁰⁰ Schjeldahl 1997, S. 127.

²⁰¹ Butin 1991, S. 41.

²⁰² Zacharopoulos/Look 1985, S. 50.

²⁰³ Anm.: Den Anspruch derartiger Ideologien hatte Gerhard Richter als Kind in Form des Nationalsozialismus und als junger Mann in Form des vom Kommunismus geprägten Systems der DDR bis zu seiner Übersiedlung nach Westdeutschland 1961 erlebt.

vor allem gefährlich.²⁰⁴ Die Frage, ob die Ideologie der Roten-Armee-Fraktion für Richter von Interesse gewesen wäre, beantwortete der Künstler wie folgt: *„Nein. Ich habe sie abgelehnt, als Ideologie, als Marxismus oder so. Mich interessiert etwas anderes, wie ich es eben versucht habe zu sagen, also das Warum einer Ideologie, die soviel bewirkt; warum wir Ideologien haben, ob das eine unausweichliche, notwendige Eigenschaft von uns ist – oder eine überflüssige, nur hinderliche, lebensgefährliche, ein Wahn – [...]“*²⁰⁵ Weiters waren für Gerhard Richter die Terroristen Opfer ihrer eigenen Idee: *„[...] Aber eben nicht Opfer einer ganz bestimmten Ideologie von links oder rechts, sondern von ideologischem Verhalten allgemein. Das hat eher zu tun mit dem immerwährenden menschlichen Dilemma, ganz allgemein: revolutionieren und scheitern-“*²⁰⁶ Richter ging es nicht ausschließlich um die Ideologie der RAF, sondern um jegliche Form von Ideologie. Dazu notierte er am 25. Juli 1989: *„Meine Ideologie-Verurteilung: Mir fehlen die Mittel, das zu untersuchen. Kein Zweifel, dass Ideologien schädlich sind, dass wir sie also sehr wichtig nehmen müssen: Als Verhaltensweise und nicht inhaltlich (inhaltlich sind alle gleich falsch). Ideologie als Rationalisierung des Glaubens, der „Stoff“, der die Gläubigkeit greifbar verbalisiert und kommunikationsfähig macht. Glaube, ich wiederhole mich, ist das Bewusstsein des Zukünftigen, also gleich Hoffnung, gleich Illusion, ist also absolut menschlich (wie die Tiere ohne dieses Bewusstsein auskommen, ist mir ganz unverständlich), denn ohne diese Vorstellung von „morgen“ sind wir lebensunfähig.“*²⁰⁷

Gerhard Richters Absicht war es demnach nie, eine Antwort auf die Ereignisse des 18. Oktober 1977 zu geben, die er für sich auch nicht hatte, oder eindeutig politisch Stellung zu beziehen.²⁰⁸ Die fünfzehn Gemälde formulieren vielmehr Fragen, beschreiben Annäherungen und versuchen das Geschehene durch die Malerei erklärbar zu machen.²⁰⁹ Richter formulierte dies im November 1988 wie folgt: *„Es ist mir nicht möglich, die Bilder zu interpretieren, das heißt, sie sind in erster Linie zu emotional und sind, wenn möglich, ein Ausdruck sprachlicher Ergriffenheit, sie sind der nahezu hilflose Versuch, Gefühlen von Mitleid, Trauer und Entsetzen eine Form zu geben (als wäre die Wiederholung der Ereignisse eine Möglichkeit, die Ereignisse*

²⁰⁴ Obrist 1993, S. 182-183.

²⁰⁵ ebenda, S. 183.

²⁰⁶ ebenda, S. 183.

²⁰⁷ ebenda, S. 168.

²⁰⁸ Elger 2002, S. 376.

²⁰⁹ ebenda, S. 377.

zu verstehen, mit ihnen leben zu können).²¹⁰ Gerhard Richters Intention für den Zyklus war nicht so sehr die hier angesprochene Ideologiekritik, sondern vielmehr seine eigene tiefe Betroffenheit über den Tod der RAF-Mitglieder. So wollte er anfänglich das ganze Problem der RAF und der damaligen Ereignisse wiedergeben, am Ende waren es jedoch Bilder des Todes und der Trauer. *„Eigentlich habe ich gerade die nicht-malbaren Bilder gemalt. Die Toten. Ich wollte ja anfangs mehr das ganze Problem, die Wirklichkeit von damals, das lebendige Malen – also ich hatte eher an etwas Großes, unfassbares, bei dem Thema gedacht. Dann hat sich das aber ganz anders entwickelt, eben zum Tod hin. Und das ist eigentlich gar nicht so unmalbar, im Gegenteil, Tod und Leben waren immer ein Thema der Kunst. Es ist ja sowieso das Thema, das haben wir uns erst abgewöhnt, mit unserer netten Lebensweise.“*²¹¹

8. Historienmalerei

Gerhard Richters Zyklus *18. Oktober 1977* ist immer wieder in den Rang einer Erneuerung der Historienmalerei erhoben und dadurch auf eine Ebene mit Francisco de Goyas *3. Mai 1808* (1814) (**Abb. 116**), Edouard Manets *Der tote Torero* (1864) oder *Die Erschießung des Kaisers Maximilian* (1868/69) (**Abb. 117**), ebenfalls von Manet, gestellt worden. Als Historienmalerei werden Bildgattungen bezeichnet, die erzählende Darstellungen des geschichtlichen Lebens sowie religiöse, mythologische und literarische Themen zum Inhalt haben, und sich durch einen hohen Grad an Erfindungsgeist und Originalität sowie einen hohen Anspruch an die Komposition auszeichnen.²¹² Ab Mitte des 19. Jahrhunderts traten die traditionellen Formen der Historienmalerei allmählich in den Hintergrund, und es entstand eine neue Auffassung der Geschichtsdarstellung, die sich nun vermehrt auf den Realismus und das Alltägliche konzentrierte. Einen wesentlichen Anteil daran hatten die technischen Neuerungen der Zeit, wie unter anderem die Telegraphentechnik. Durch diese neuen Entwicklungen konnten nun Ereignisse innerhalb kürzester Zeit übermittelt werden, und in der Presse wurden die begleitenden Fotografien abgebildet. Die

²¹⁰ Elger/Obrist 2008, S. 205.

²¹¹ Obrist 1993, S. 176.

²¹² Gaehtgens/Fleckner 1996, S. 16-17.

Historienmalerei hatte sich fortan an Unterlagen zu orientieren, die bereits zuvor der Bevölkerung die Ereignisse vermittelt hatten.

Als eines der ersten Gemälde im Sinne dieser neuen künstlerischen Sicht kann das 1868/69 entstandene Werk *Die Erschießung Kaiser Maximilians* von Edouard Manet gesehen werden. Bereits zehn Tage nach der Hinrichtung von Maximilian erfuhr die politische Führung in Paris von den Ereignissen aufgrund eines neu durch den Atlantik verlegten Telegraphenkabels. Versuchten die Machthaber in Paris die Meldung anfänglich noch zu unterdrücken, so erhielt die Bevölkerung bereits am nächsten Tag durch die ausländische Presse, Nachricht vom Tod Maximilians.

Durch die ausführliche Berichterstattung begann sich auch Manet für dieses Ereignis zu interessieren. Neben den Berichten aus der Presse beschaffte sich der Künstler weiteres Bildmaterial, welches er genau studierte und in sein Gemälde einfließen ließ. Bei der Darstellung hielt sich Manet an die von ihm verwendeten Vorlagen, und so ist in diesem Werk bereits deutlich die immer mehr an Bedeutung gewinnende Rolle der Medien zu erkennen. Gemäß den Forderungen der traditionellen Historienmalerei war das Gemälde seinen Maßen entsprechend großformatig angelegt, lässt jedoch ein für die damalige Zeit typisches Charakteristikum vermissen: die Darstellung von Pathos und Heldentum.²¹³

Vor allem in einer Gegenüberstellung mit dem 1840 entstandenen Historiengemälde *Der 3. Mai 1808* von Francisco de Goya wird dies augenscheinlich. Goya setzte die Verzweiflung der Menschen und die Entschlossenheit der Soldaten sehr ausdrucksstark in seinem Gemälde um. Der Betrachter wird durch die Hilflosigkeit der Opfer berührt. Manets Werk hingegen wirkt kühl und distanziert und berührt den Betrachter daher weniger emotional als Goya. Dies liegt nicht nur an der unterschiedlichen Art des Bildaufbaus, sondern auch an den im Gemälde vorwiegend verwendeten Blau- und Grauschattierungen.²¹⁴ Durch den Einsatz kühler Farben erzielte der Künstler den Eindruck von Distanz und Nüchternheit.

Auch in Gerhard Richters fünfzehn Gemälden des Zyklus *18. Oktober 1977* dominiert die kühle Farbe, vor allem Grau. Neben der Farbwahl hält Richter die Betrachter vor allem durch die zum Teil extrem gewählte Ausschnitthaftigkeit, die lose Bildabfolge

²¹³ Henatsch 1998, S. 49.

²¹⁴ ebenda, S. 50.

ohne Erzählstruktur auf Distanz. Mit den für ihn typischen Verwischungen unterstreicht Richter dies noch.

Da Gerhard Richter in den fünfzehn Gemälden seines Zyklus *18. Oktober 1977* ein historisches Thema aufgriff, sahen vor allem die beiden Kunsthistoriker Stefan Germer und Benjamin H. D. Buchloh die Werke als Historienbilder, als „Darstellbarkeit des historischen Problematisierens“.²¹⁵ Vor allem für Benjamin Buchloh ist die „Frage nach der Darstellbarkeit von Geschichte in gegenwärtiger Malerei“²¹⁶ äußerst wichtig und notwendig. Benjamin Buchloh sieht in den fünfzehn Gemälden von Gerhard Richter, die sich mit der Thematik des RAF-Terrorismus auseinander setzten, etwas vollkommen Neues in seinem Schaffen, weil der Künstler hier nicht das für die deutsche Nachkriegskunst typische Thema des Faschismus wählte, wie dies beispielsweise Anselm Kiefer tat, sondern eines der jüngsten deutschen Geschichte. Die Themen und Motive der Historienmalerei von Anselm Kiefer setzen sich zum Großteil mit dem deutschen Faschismus auseinander, wobei der Künstler auch immer wieder Verbindungen zu deutschtümelnden Traditionen und germanischen Mythen sieht.²¹⁷ Günter Metken interpretierte Kiefers Arbeiten 1984 wie folgt: *„So schwanken Kiefers Bilder zwischen Schautafeln und Allegorie; ihr Hintersinn frisst sich zersetzend durch. Sie sind wie Scherbenhaufen einer Geschichte, wo jeder Brocken Gewesene aufruft, wenn man sich solcher Archäologie der Trauer unterzieht. Insofern gleichen seine Leinwände auch Palimpsesten, die ausgekratzte Schrift scheint noch durch Schichten aus collagierten Drucken, Farbe, Kunsthärzen und Stroh hindurch. Sie zu entziffern und damit uns selbst und unserer verdrängten Historie auf den Grund zu gehen, macht vielleicht den Sog aus, den diese öden Gegenden erzeugen.“*²¹⁸

Obwohl Richters Zyklus-Bilder in ihrer Ausführung an die Fotomalereien der frühen Sechzigerjahre anschließen, unterscheiden sich diese jedoch wesentlich, da der Künstler hier versuchte ein Thema deutscher Gegenwartsgeschichte darzustellen, und wie Benjamin Buchloh meint: *„[...] zugleich das modernistische Abbildungsverbot für geschichtliche Sujets zu brechen, als auch das deutsche Erinnerungsverbot*

²¹⁵ Germer 1989, S. 51.

²¹⁶ Buchloh 1989, S. 55.

²¹⁷ Hemken 1998, S. 139.

²¹⁸ König 1984, S. 70.

dieser besonderen Episode deutscher Nachkriegsgeschichte aufzuheben.[...]“²¹⁹ In der malerischen Umsetzung sah Buchloh einen Widerstand gegenüber den als Vorlage dienenden Fotografien, da diese von der Polizei in Auftrag gegeben wurden und seiner Meinung nach einen „[...] sadistischen Blick auf das Leiden des Anderen [...]“²²⁰ und „[...] gleichsam ritualistisch noch einmal im Bild absolute Gewissheit über die endlich ausgeführte Liquidation der Staatsfeinde verschaffen. [...]“²²¹ Somit waren nach Buchlohs Meinung die Gemälde Richters eine Kritik an dem grausamen Blick der Polizeifotografien. Dies war allerdings nicht Richters Absicht, wie sich der Künstler 1989 in einem Interview mit Jan Thorn-Prikker äußerte: „Nein, darum ging es mir doch gar nicht.“²²² Benjamin Buchlohs Katalogbeitrag anlässlich der Erstpräsentation des Zyklus spiegelt seine persönliche politische Gesinnung wider. So erwähnt der Kunsthistoriker und -kritiker niemals den Begriff des RAF-Terrorismus, sondern versucht die toten Terroristen als „[...] Opfer des Staates [...]“²²³ darzustellen und ihre „[...] Aktivitäten und Verzweiflungstaten [...]“²²⁴ wurden nach seiner Ansicht „[...] kriminalisiert [...]“²²⁵. Hatte Buchloh aus den Gemälden eine derartige Anschauung herausgelesen, so stellt sie seine eigene persönliche Meinung dar. Wie bereits erwähnt wurde, verfolgte Gerhard Richter hingegen eine alles andere als tolerierende Haltung gegenüber dem Terrorismus der RAF.

Für Stefan Germer hat sich mit der Entstehung der Fotografie „[...] eine neue Form, die historische Wirklichkeit zu denken und zu konzentrieren [...]“²²⁶, durchgesetzt. Dadurch wurde die Darstellung des Historischen verändert. Die Malerei erhielt einen neuen Status, der dieser mehr Autonomie zugestand, aber zugleich einen Verlust an gesellschaftlicher Bedeutung mit sich brachte. Stefan Germer sieht auch bei Richters Zyklus-Bildern den für die traditionelle Historienmalerei typischen Schöpfungsakt aufgrund der Verwendung von Fotografien als Vorlage auf sein Wesentliches reduziert. Für ihn beschränkte Richter seine künstlerische Tätigkeit auf „[...] die Auswahl der Vorlage, die Bestimmung von Format, Ausschnitt und Vergrößerung, die Übertragung auf die Leinwand und schließlich den schrittweisen Prozess der

²¹⁹ Buchloh 1989, S. 55.

²²⁰ ebenda, S. 56.

²²¹ ebenda, S. 56.

²²² Obrist 1993, S. 179.

²²³ Buchloh 1989, S. 55.

²²⁴ ebenda, S. 59.

²²⁵ ebenda, S. 59.

²²⁶ Germer 1989, S. 52.

*Übermalung.[...]*²²⁷ Des Weiteren besteht für Germer in allen Gemälden des Zyklus ein Zusammenhang zwischen Bild und Tod, das heißt, dass der Tod nicht bloß das Thema bezeichnet, sondern in Verbindung mit dem Dargestellten steht.²²⁸ So sind seiner Meinung nach bereits in den Lebenden zugleich auch die Toten zu sehen, wie in der Darstellung der jungen Ulrike Meinhof oder in der Gegenüberstellung von Gudrun Ensslin.

Bezüglich des Begriffes der Historienmalerei schrieb Stefan Germer anlässlich der Erstpräsentation von Gerhard Richters Zyklus 1989: *„Der Versuch einer modernen Historienmalerei führt bis an die Grenze des dem Medium möglichen. Schockartig wird an den Bildern das Zuspätkommen der Malerei und ihre Unfähigkeit bewusst, das Geschehen zu verklären, ihm einen Sinn zu geben. [...]. Die Malerei wird zum Opfer der geschichtlichen Wirklichkeit, auf die sie sich eingelassen hat. [...]. Wie bei Manet müssen auch bei Richter die Historienbilder als Momente der Trauer begriffen werden: Als Klage um einen Verlust, den die Malerei nicht beheben, ja vielleicht noch nicht einmal lindern kann, sondern in seiner ganzen Brutalität bestätigen muss.“*²²⁹

Germer bezieht sich hier nochmals auf die Fotografie als Bildvorlage, welche nun die tatsächliche, ungeschönte Realität aufzeigt, und es daher dem Künstler nicht mehr möglich war, den traditionellen Anforderungen der Historienmalerei, wie einem hohen Grad an Erfindungsgeist, gerecht zu werden. Auch soll nach Germers Meinung die von Gerhard Richter gewählte Form der Darstellung erneut zu einer Auseinandersetzung mit der historischen Realität anregen, da in der deutschen Gesellschaft das Thema der RAF aufgrund eines Verdrängungsprozesses noch keineswegs vollständig aufgearbeitet wurde.

So wie versucht wurde den Zyklus in den Rang einer neuen modernen Historienmalerei zu heben, wurde aber zugleich auch immer wieder auf dessen Untauglichkeit hingewiesen, weil Richters Gemälde den Betrachtern weder eine nationale, moralische noch sonstige Sinnstiftung ermöglichen.²³⁰ Auch Gerhard Richter selbst hat politischen Ansprüchen an sein Werk immer widersprochen: *„Die Bilder evozieren fachliche Probleme, die mich im Grunde aber nicht interessieren: z.B. die seit Erfindung der Fotografie gefährdete oder überflüssig gewordene*

²²⁷ Germer 1989, S. 52.

²²⁸ ebenda, S. 52.

²²⁹ ebenda, S. 52.

²³⁰ Elger 2002, S. 376.

*Gegenständlichkeit der Malerei; mein Rückgriff auf eine Maltechnik, die ich in den Sechzigerjahren anwendete – der unmoderne Versuch einer inhaltsbetonten Malerei oder Historienmalerei.“*²³¹ Ganz wichtig war für Richter, dass seine fünfzehn Gemälde nicht als politische Position gesehen werden. *„Kein direktes politisches Anliegen, vor allem nicht in dem Sinne politischer Malerei, die man ja stets als Linkspolitische verstand, als Kunst, die ausschließlich die sogenannten bürgerlich-kapitalistischen Verhältnisse kritisierte – das war nicht mein Anliegen.“*²³²

²³¹ Elger/ Obrist 2008, S. 205.

²³² ebenda, S. 256.

VII. Reichstag

Mitte der Neunzigerjahre des 20. Jahrhunderts wurde Gerhard Richter im Rahmen des Um- und Neubaus des Deutschen Reichstags in Berlin und der damit einhergehenden künstlerischen Neugestaltung der Innenräume mit der Erstellung eines Konzeptes für die linke Seitenwand der Eingangshalle, die sich direkt hinter dem Haupteingang an der Westfassade befindet, betraut.

1. Neukonzeption des Berliner Reichstags

Bei der Neukonzeption des Reichstages wurde vom Kunstbeirat des deutschen Bundestages gemeinsam mit Kunstsachverständigen ein übergreifendes Kunstkonzept ausgearbeitet. Das Konzept beinhaltete drei parlamentarische Gebäudekomplexe, den Reichstag sowie zwei weitere Parlamentsbauten. Für das ehemalige Gebäude des Reichstags – heute Plenargebäude des deutschen Bundestages – sah das Kunstkonzept entsprechend seiner Geschichte, Funktion und Bedeutung vorrangig Arbeiten deutscher Künstler vor, deren Werk der deutschen Kunst internationales Ansehen verliehen habe.²³³ Gefragt waren künstlerische Positionen, die sich ohne jegliche Vorgabe von Seiten der Politik, verantwortungs- und selbstbewusst mit dem Projekt auseinander setzen würden.²³⁴ Die Kunstwerke, welche letztendlich realisiert wurden, zeigen unterschiedlichste Ansätze auf. Gemeinsam ist beinahe allen, dass sie in der unmittelbaren Auseinandersetzung mit dem Ort entstanden sind, und in ihrer künstlerischen Position auf die vorgegeben Rahmenbedingungen Bezug nehmen.²³⁵ Die entstandenen Werke reichen von eher zurückhaltenden Arbeiten bis hin zu Rauminszenierungen und monumentalen Wandarbeiten, von klaren, historisch-politischen Statements bis zu Werkkomplexen, in denen Farbe und Form auf die Architektur reagieren.²³⁶

Gerhard Richter suchte von Anfang an nach einer Lösung, die dem historischen Ort und der extrem hohen Seitenwand der Eingangshalle gerecht werden sollte.

²³³ Adriani/Kaernbach/Stempel 2002, S. 207.

²³⁴ ebenda, S. 207.

²³⁵ ebenda, S. 209.

²³⁶ ebenda, S. 209.

2. Die Geschichte des Deutschen Reichstagesgebäudes

Dem Deutschen Reichstag kommt eine große historische Bedeutung zu. In den Jahren 1884 (Grundsteinlegung) bis 1894 (Schlusssteinlegung) wurde das Gebäude nach Plänen des Architekten Paul Wallot erbaut. Bis 1918 beherbergte es den Reichstag des Deutschen Kaiserreiches und anschließend das Parlament der Weimarer Republik. Durch den „Reichstagbrand“ in der Nacht auf den 28. Februar 1933 wurde ein Großteil des Gebäudes zerstört, nur die Bibliothek und das Archiv blieben verschont. Unter den Nationalsozialisten wurde der Reichstag nur notdürftig in Stand gesetzt. Während des Zweiten Weltkrieges wurden zwei Ecktürme zu Flakstellungen und das gesamte Gebäude zu einer Festung ausgebaut, in der die AEG Funkröhren produzierte. Zudem wurde die gynäkologische Abteilung des nahegelegenen Charité wurde ebenfalls in das Reichstagesgebäude verlegt. In den letzten Kriegstagen wurde er von den Truppen der Roten Armee eingenommen. Nach Kriegsende stellte sich die Frage, ob das schwer beschädigte Gebäude abgerissen werden sollte – dies wurde vor allem von Mitgliedern des Deutschen Werkbundes befürwortet. Im Gegensatz dazu traten einige Politiker für die Wiederinstandsetzung des historischen Gebäudes ein. Aufgrund statischer Probleme und um das Gebäude zu entlasten wurde im November des Jahres 1954 die Kuppel des Reichstags gesprengt. Der Deutsche Bundestag beschloss 1955 die Mittel für den Wiederaufbau. Anfang der Sechzigerjahre wurde ein Wettbewerb zur Neugestaltung des Haupteingangs- und Wandelhallen sowie der Repräsentationssäle im Westflügel ausgeschrieben.²³⁷ Das Gebäude sollte nach seiner Wiederinstandsetzung erneut parlamentarischen Zwecken dienen und eine Stätte der Begegnung werden. Aus dem Wettbewerb ging der Plan des Architekten Paul Baumgarten als Sieger hervor. Die zahlreichen Einschränkungen seines Entwurfes und der Neubau ohne Kuppel führten dazu, dass sich Baumgarten Anfang der Achtzigerjahre von seiner Planung distanzierte.

Durch das Viermächte-Abkommen aus dem Jahr 1971 war es untersagt, dass Plenarsitzungen des Deutschen Bundestags in Berlin abgehalten würden. Daher fanden im Reichstagesgebäude lediglich Konferenzen, Sitzungen und Tagungen von Fraktionen und Kommissionen statt. Nach der Deutschen Wiedervereinigung und einige Monate, nachdem die Entscheidung gefallen war, Berlin zur Hauptstadt zu

²³⁷ Flagge/Storck 1992, S. 163.

erheben, beschloss der Ältestenrat²³⁸ des Deutschen Bundestags am 30. Oktober 1991, den Reichstag zum künftigen Plenarbau auszubauen. Im Jahr 1993 wurde ein Realisierungswettbewerb ausgeschrieben. Aus den achtzig eingereichten Projekten wurden drei Preisträger gleichrangig ausgewählt. Als Sieger ging schlussendlich das Architekturbüro von Lord Norman Foster (Foster + Partners) hervor, der sich in einer Überarbeitungsphase mit einem völlig neuen Entwurf durchsetzte. Foster sah jedoch auch in diesem Entwurf keine Kuppel für das Reichstagsgebäude vor. Aufgrund des Drucks der politischen Entscheidungsträger wurde Fosters Plan bezüglich der Dachgestaltung mehrmals abgeändert, und so enthielt der endgültige Entwurf eine gläserne, begehbare Kuppel. 1999 zog der Deutsche Bundestag in das neugestaltete Reichstagsgebäude in Berlin ein (**Abb. 118**).

3. Richters Konzepte für den deutschen Reichstag

Gerhard Richters Entwicklung des Konzeptes, die verschiedensten Überlegungen zur Motivik und schlussendlich die Findung der Form des ausgeführten Werkes (**Abb. 119**) lassen sich sehr gut an seinen gesammelten Entwürfen und Studien im *Atlas* auf den *Tafeln* 647-655 (**Abb. 68, 69**) nachvollziehen. Anfänglich griff Richter auf ein Thema zurück, das bereits aus seinem frühen Oeuvre des Jahres 1967 bekannt ist, an dem der Künstler jedoch damals schon gescheitert war und welches er auch dieses Mal wieder aufgeben musste - die Thematik der Verfolgung und Vernichtung der jüdischen Bevölkerung in deutschen Konzentrationslagern im Dritten Reich. Elf *Tafeln* im *Atlas* (635-646) (**Abb. 64, 65**) illustrieren auf knapp zweihundert Schwarzweiß-Fotografien die Schrecken und Gräuel des Holocaust. Die beiden darauffolgenden *Tafeln* 647 und 648 (**Abb. 66, 67**) zeigen, dass Richter anfänglich daran dachte, vier Motive zur Holocaust-Thematik für die Eingangshalle des neu konzipierten Reichstagsgebäudes zu malen. Gerhard Richter überlegte die vier großformatigen Gemälde, in der für den Künstler typischen verwischten

²³⁸ Anm.: Der Ältestenrat des Deutschen Bundestags besteht aus dem Bundestagspräsidenten und seinen Stellvertretern, sowie 23 Mitgliedern des Deutschen Bundestags. Es muss sich dabei nicht um die ältesten Parlamentarier handeln, jedoch um sehr erfahrene. Der Ältestenrat unterstützt den Bundespräsidenten bei seiner Arbeit und sorgt für einen möglichst reibungslosen Ablauf der Arbeit im Bundestag. Des Weiteren kommt dem Ältestenrat die Aufgabe einer Schlichtungsstelle zu, in der etwaige Streitigkeiten besprochen und geklärt werden. (<http://www.bundestag.de/bundestag/aeltestenrat/index.jsp>), (18.2. 2010).

Schwarzweiß-Fotomalerei gehalten, übereinander zu hängen. Richter hoffte, nachdem er die fünfzehn Gemälde des Zyklus *18. Oktober 1977* bereits 1988 gemalt hatte, nun auch das historische Thema des Holocausts künstlerisch bewältigen zu können.²³⁹ Aber auch diesmal wurde die Idee, die Verfolgung und Vernichtung des jüdischen Volkes bildnerisch darzustellen, von ihm wieder verworfen. Einer der Gründe dafür war Gerhard Richters persönliche Scheu, vor den Dimensionen des Raumes, mit einer Höhe von fast dreißig Metern, und der damit einhergehenden perspektivischen Verzerrung der Darstellungen, sodass der Künstler nach weiteren Möglichkeiten der Wandgestaltung suchte.²⁴⁰ Durch die Realisierung der Gemälde, mit den schrecklichen Szenarien des menschenverachtenden Regimes der Nationalsozialisten, und ihre Präsentation im Reichstagsgebäude wären diese Werke zu einer ungeheuren Herausforderung geworden und hätten, ähnlich wie Richters Oktober-Bilder, heftige Reaktionen, Kontroversen und Missverständnisse hervorgerufen.²⁴¹ Danach griff Gerhard Richter verschiedene unpolitische Varianten auf, indem er an Motive aus den späten Sechziger- und frühen Siebzigerjahren dachte, die *Grauen Bilder* und *Farbtafeln*.

4. Graue Bilder

Gerhard Richters *Graue Bilder* (**Abb. 120**) entstanden hauptsächlich in den Jahren 1970-76, mit einigen wenigen Ausnahmen in den späten Sechzigerjahren. In einem Brief an Edy de Wilde aus dem Jahr 1975 schrieb Richter: „*Als ich anfangs (vor ungefähr acht Jahren) einige Leinwände grau zustrich, tat ich das, weil ich nicht wusste, was ich malen sollte oder, was zu malen wäre, und es war mir dabei klar, dass so ein erbärmlicher Anlass auch nur unsinnige Resultate zur Folge haben konnte. Mit der Zeit jedoch bemerkte ich Qualitätsunterschiede zwischen den Grauf Flächen und auch, dass diese nichts von der destruktiven Motivation zeigten. Die Bilder fingen an, mich zu belehren. Indem sie das persönliche Dilemma verallgemeinerten, hoben sie es auf; das Elend geriet zu konstruktiver Aussage, relativer Vollkommenheit und Schönheit, also zu Malerei. [...]*“²⁴² Die Graumalereien

²³⁹ Elger 2002, S. 418.

²⁴⁰ Friedel 2006, S. 15.

²⁴¹ Elger 2002, S. 418.

²⁴² Obrist 1993, S. 76.

der Jahre 1970-73 zeigen sich noch monochrom informell im Farbauftrag, in unterschiedlichen Nuancen des Grau und mit Bearbeitungsspuren auf den Oberflächen. So können deutlich die Spuren und die Breite des Pinsels erkannt werden, aber auch die Dynamik und Rhythmik des Arbeitsprozesses ist spürbar (**Abb. 121**).²⁴³ Im Jahr 1972 entstanden eine Reihe von Grauen Arbeiten, die durch die breiten, mit leichten Schwingungen horizontal die gesamte Bildoberfläche überziehenden Pinselspuren, den Eindruck abbildloser Bewegtheit hervorrufen (**Abb. 122**).²⁴⁴ In weiterer Folge verstärkte Gerhard Richter die Monotonie in den *Grauen Bildern* immer mehr. Die Oberflächen wurden nun monochrom gestrichen, gerollt (**Abb. 120**) oder gestupft (mit dem Schwamm aufgetragen). Das Grau variierte in den einzelnen Werken von schimmerndem Dunkelgrau bis zu mittelwertigen Graufächern. Jürgen Harten beschrieb die *Grauen Bilder* 1986 in einem Essay anlässlich einer großen Gerhard-Richter-Retrospektive wie folgt: „*Was blieb war eine fast unmerkliche visuelle Vibration von Grau in Grau und Grau mit Grau, gerade genug um das Nicht-Abilden noch abzubilden und den Stillstand der Malerei noch als Malerei wahrnehmen zu können.*“²⁴⁵ Für die *Grauen Gemälde* hat Gerhard Richter ein gesondertes Werkverzeichnis angelegt, welches aber unveröffentlicht blieb; neben den Werknummern und maßstabsgetreuen Reproduktionen hielt der Künstler in diesem auch die genauen Bezeichnungen des Farbauftrages fest.²⁴⁶ Da auch diese Idee, die hohe Wand des Reichstagesgebäudes mit Grauen Bildern zu gestalten, und auch der Versuch, ein großformatiges abstraktes Gemälde an dem Richter zugedachten Ort zu platzieren von ihm verworfen wurde, kam er auf den Gedanken, die prominente Stelle mit bunten Farbfeldern zu versehen.

5. Farbtafeln

Gerhard Richters bereits erwähnte Auseinandersetzung mit *Farbtafeln* (**Abb. 123**) kann auf eine künstlerische Schaffenskrise Mitte der Sechzigerjahre zurückgeführt werden, da er zu dieser Zeit glaubte, das Medium der Fotomalerei zur Gänze ausgeschöpft zu haben. Über einen Zeitraum von acht Jahren findet vor allem 1966,

²⁴³ Kat. Ausst. Düsseldorf 2005, S. 56.

²⁴⁴ Harten 1986, S. 41.

²⁴⁵ ebenda, S. 41-42.

²⁴⁶ Elger 2002, S. 179.

1971 und 1973/74 eine intensive Beschäftigung mit den Farbtafeln statt. Richters Gemälde können mit den Arbeiten der Amerikaner Ellsworth Kelly, der bereits Anfang der Fünfzigerjahre willkürlich angeordnete Farbfelder gemalt hatte, oder Werke Jasper Johns und Jim Dines aus den frühen Sechzigerjahren verglichen werden. Diese Arbeiten waren Gerhard Richter allerdings nicht bekannt, als er sich mit seinen Farbtafeln beschäftigte. Richter sah seine Gemälde auch vielmehr in der Nähe der amerikanischen Pop-Art, da er schließlich nur einfache Farbmusterkarten, ein Element der alltäglichen Konsumwelt, abmalte, das durch die malerische Umsetzung eine künstlerische Aufwertung erhielt.²⁴⁷

Insgesamt existieren 47 sogenannte Farbtafeln. Die erste Serie, welche 1966 entstand, umfasst sechzehn Gemälde und beschränkt sich noch auf sechs bis 192 Farben. Der Bildaufbau aller Farbtafeln ist genauestens konstruiert. Die quadratischen oder rechteckigen Farbflächen sind immer gleichmäßig in einem weißen Raster gegliedert (**Abb. 124**).²⁴⁸ Der Farbauftrag mit Lackfarben ist bei allen Gemälden neutral gehalten, das heißt Richter vermied jegliche Form malerischer Aktion. Die dadurch erzielte glatte Oberflächenstruktur erinnert an Richters verwendete Vorlagen. Bei aller Variation der Anordnung, Größe und Anzahl der dargestellten Rechtecke, richteten sich die Farbtafeln der Jahre 1966 nach den Lack- oder Offsetmusterkarten, unabhängig, ob das Gemälde aus zwei grauen Rechtecken oder 192 Quadraten bestand.²⁴⁹ Die zweite Gruppe von Farbtafeln, welche 1971 entstanden sind, weisen deutlich schmalere weiße Stege zwischen den einzelnen Farbfeldern auf (**Abb. 125**). Gerhard Richter orientierte sich nun nicht mehr an den handelsüblichen Lackmusterkarten. Es wurde das Spiel mit willkürlich gemischten Farben, wie noch bei den *192 Farben* von 1966 aufgegeben, und durch ein kompliziertes mathematisches System ersetzt. Die drei Primärfarben wurden zu unterschiedlichen Teilen gemischt um dadurch eine größere Möglichkeit an Kombinationen und zugleich feinere Farbnuancen zu erzielen.²⁵⁰ In der letzten Serie der Farbtafeln 1973/74 führte Richter diese Systematik konsequent weiter. Richter fügte nun den drei Primärfarben ein helles und dunkles Grau und später noch ein Grün hinzu und erreichte dadurch farbliche Nuancen, die zum Teil fast nicht mehr

²⁴⁷ Elger 2002, S. 185.

²⁴⁸ Kania 2005, S. 86.

²⁴⁹ Harten 1986, S. 36.

²⁵⁰ Storr 2002, S. 50.

voneinander zu unterschieden waren.²⁵¹ In manchen Gemälden der letzten Serie verzichtete der Künstler auf die weißen Stege und erzielte so mit den Arbeiten die Wirkung eines Mosaiks (**Abb.126**). Mit dem Werk *4096 Farben* (**Abb. 126**) beendete Gerhard Richter 1974 die Serie seiner *Farbtafeln*, da eine weitere Aufspaltung der Farben für das menschliche Auge nicht mehr wahrnehmbar wäre. Den Effekt der Unendlichkeit erreichte Richter durch die Permutation – das Los entschied über die Verteilung der beim Mischen nummerierten Farbe oder Farbtöne auf dem Bildträger.²⁵²

Anlässlich einer Ausstellung im *Palais des Beaux Arts* in Brüssel 1974 beschrieb Gerhard Richter die Grundlagen für seine Farbtafeln im Katalogtext „1024 Farben in 4 Permutationen“ wie folgt: *„Um alle vorkommenden Farbtöne auf einem Bild darstellen zu können, entwickelte ich ein System, das – ausgehend von den drei Grundfarben plus Grau – in stets gleichmäßigen Sprüngen eine immer weiter gehende Aufspaltung (Differenzierung) ermöglichte. $4 \times 4 = 16 \times 4 = 64 \times 4 = 256 \times 4 = 1024$. Die Zahl „4“ als Multiplikator war notwendig, weil ich eine gleichbleibende Proportion von Bildgröße, Feldgröße und Felderanzahl erhalten wollte. Die Verwendung von mehr als 1024 Farbtönen (zum Beispiel 4096) erschien mir sinnlos, da dann die Unterschiede von einer Farbstufe zur nächsten nicht mehr sichtbar wären.*

*Die Anordnung der Farbtöne auf den Feldern erfolgte per Zufall, um ein diffuse, gleichgültige Gesamtwirkung zu erzielen, während das Detail anregend sein kann. Das starre Raster verhindert die Entstehung von Figurationen, obwohl diese mit Anstrengung sichtbar werden können. Diese Art von künstlichem Naturalismus ist ein Aspekt, der mich fasziniert wie die Tatsache, dass, wenn ich alle möglichen Permutationen gemalt hätte, das Licht über 400 Billionen Jahre brauchte, um vom ersten bis zum letzten Bild zu kommen. Ich wollte vier große bunte Bilder malen.“*²⁵³

Da auch das Konzept mit den Farbtafeln für Gerhard Richter nicht zu einer befriedigenden Lösung führte, wandte er sich seiner ursprünglichen Idee zur Gestaltung der linken Seitenwand der Eingangshalle des Neuen Reichstags zu: einer Komposition in Schwarz-Rot-Gold, den deutschen Nationalfarben.

²⁵¹ Storr 2002, S. 51.

²⁵² Harten 1986, S. 38.

²⁵³ Elger/Obrist 2008, S. 91.

6. Schwarz-Rot-Gold

Wie die *Tafeln* im *Atlas* (**Abb. 68, 69**) zeigen, erarbeitete Gerhard Richter verschiedene Variationen zur Wandgestaltung in den Farben Schwarz-Rot-Gold. Anfänglich dachte der Künstler daran die Farben in kleinen Rechtecken auf der Wand zu verteilen. In der weiteren Entwicklungsphase näherte sich der Künstler einer immer einfacheren und schlichteren Lösung an. Von den zahlreichen Entwürfen blieb schlussendlich einer übrig, welcher vorsah, jeweils einen schwarzen, roten und goldenen Streifen, der Proportion der Wandhöhe entsprechend, anzubringen. Dieser Entwurf wurde von Richter noch einmal überarbeitet, und aus den drei parallelen Streifen entstanden drei übereinander liegende Felder in den genannten Farben. Für die Ausführung wählte Gerhard Richter dasselbe Material, welches er auch bei seinen farbigen Spiegeln verwendete.²⁵⁴ Das monumentale Werk (**Abb. 127**) mit einer Größe von 2043 x 296 cm setzt sich aus sechs gleich großen, rechteckigen Glastafeln zusammen, auf deren Rückseiten eine Emailschiicht in den Farben Schwarz, Rot und Gold aufgetragen wurde.²⁵⁵

Die erste Assoziation, die sich mit Richters Werk einstellt, ist jene, dass es sich hier um die Flagge der Bundesrepublik Deutschland handle. Bei einer intensiveren Auseinandersetzung wird dies jedoch immer mehr in Frage gestellt, da einige Unterschiede zur Staatsflagge offensichtlich werden. Die Farben, welche von Gerhard Richter verwendet wurden, entsprechen nicht exakt der genormten Farbigkeit der Flagge, auch wurden die drei farbigen Glaselemente jeweils voneinander vertikal abgesetzt.²⁵⁶ Vor allem die Anordnung der farbigen Felder, die nochmals unterteilt sind, irritiert, denn aus den querformatigen, rechteckigen Farbstreifen der Nationalflagge wurden in Gerhard Richters Werk sechs Hochformate, die nur dann als Teil eines Hoheitszeichens zu lesen sind, wenn das Werk als Querschnitt einer überdimensionalen Flagge gesehen wird.²⁵⁷ Durch das verwendete Material, Glastafeln, deren Rückseiten mit Email beschichtet wurden, erzeugt Gerhard Richter mit seinem Werk vielfältigste Reflexionen der Umgebung, Architektur und sogar der Besucher. Richters Arbeit für die Seitenwand der Eingangshalle des Reichstagsgebäudes zeichnet sich durch ihre Schlichtheit und

²⁵⁴ Anm.: Gerhard Richter führte bereits 1991 farbige Spiegel in sein Werk ein.

²⁵⁵ Adriani/Kaernbach/Stempel 2002, S. 20.

²⁵⁶ Dickel/Fleckner 2003, S. 79.

²⁵⁷ ebenda, S. 79.

Klarheit aus. Da die Farben kompositorisch nicht miteinander verbunden wurden, erzeugt die gleichmäßig glatte Oberfläche eine bildhafte Einheit.²⁵⁸ Die Farben erscheinen gleichwertig, so als würden sie sich präsentieren und zugleich als Bild gefasst sein. *Schwarz-Rot-Gold* verleiht dem Raum nicht nur lichte Weite und Transparenz, sondern auch eine Atmosphäre, die Eleganz und Anonymität mit Distanz, Kühle und Perfektion verbindet.²⁵⁹

Gerhard Richter zeigte sich nach der Installation zufrieden: „[...] *Es sieht gut aus. Was soll ich sagen? Ich wollte diese drei Farben so schön wie möglich darstellen – oder herstellen. Für den Raum und für den Zweck. Sichtbar oder quasi greifbar, als dünne Scheibe vor der Wand schwebend, groß und gleichzeitig fragil, und natürlich spiegelnd.* [...]“²⁶⁰

Gerhard Richter schuf mit seiner Arbeit *Schwarz-Rot-Gold* im Reichstag ein Werk, welches auf den ersten Blick wie die Staatsflagge der Bundesrepublik Deutschland wirkt; aber durch die von ihm vorgenommene Farbwahl wird deutlich, dass es sich hierbei nicht um das Abbild einer Flagge, sondern um ein autonomes Farbkunstwerk handelt. *Schwarz-Rot-Gold* ging aus Richters Arbeiten, welche sich mit Spiegeln und Glasarbeiten beschäftigten, sowie den Farbtafeln hervor. Somit kann das Werk für den Reichstag als eine Weiterführung der Farbtafeln gesehen werden. Der Künstler reduzierte hier die Farben auf nur noch drei und multiplizierte sie nicht, wie sonst üblich, auf eine immer größer werdende Anzahl von Farbnuancen, wie im Falle der 2007 parallel zum Kölner Domfenster entstanden 4900 Farben, bei denen eine Unterscheidung der einzelnen Farbtöne mit freiem Auge kaum mehr möglich ist. Mit der Reduktion auf nur drei Farben und der Größe des Werkes, welche proportional zur Wandhöhe angepasst wurde, gelang Gerhard Richter ein reduziertes farbiges Gegengewicht zur dominanten Architektur der Eingangshalle an der Westfassade. Trotz seiner Monumentalität fehlt dem Kunstwerk jegliches Pathos.

Mit *Schwarz-Rot-Gold* schuf Gerhard Richter ein Werk an einem für die Bundesrepublik historischen Ort, das durch seine Schlichtheit und Ausdrucksstärke als Symbol für das wiedervereinigte Deutschland gesehen werden kann.

²⁵⁸ Kat. Ausst. Köln 2000, S. 48.

²⁵⁹ Kat. Ausst. Düsseldorf 2005, S. 63.

²⁶⁰ Elger/Obrist 2008, S. 359.

VIII. Schlussbetrachtung

Setzt man sich mit Gerhard Richters breit gefächertem Oeuvre intensiver auseinander, so fällt auf, dass sich hinter zahlreichen seiner nach Fotografien entstandenen Werke zum Teil menschliche Schicksale, ja sogar Tragödien verbergen. Durch die Wahl der Bildtitel, seine Statements in Interviews sowie Notizen vermied der Künstler jedoch geschickt, dass die Betrachter derartige Hintergründe erfuhren. „[...] *Ich wollte doch, dass man die Bilder sieht und nicht den Maler und seine Verwandten, da wäre ich doch irgendwie abgestempelt, vorschnell erklärt gewesen [...]*.“²⁶¹ Es wäre jedoch falsch, all jene Gemälde, auf denen Richter Familienmitglieder darstellte, auf das rein Biographische des Künstlers zu reduzieren, denn dies war gewiss nicht seine Absicht, wie aus zahlreichen Interviews aus späteren Jahren hervorging. Gerhard Richters Interviews, Schriften und Briefe der letzten vier Jahrzehnte erschließen das Werk des Künstlers auf äußerst informative Weise. Genauso bedeutend wie Richters Gedanken ist sein um 1970 angelegter *Atlas*, welcher ein überaus großes und beliebig erweiterbares Reservoir zur Ideenfindung für seine Fotomalereien darstellt. Der *Atlas* beinhaltet unter anderem Fotografien des Holocaust, die Gerhard Richter malerisch umsetzen wollte, welche allerdings bei ihm so große Emotionen hervorriefen, dass er Gemälde nach diesen Vorlagen nicht mehr ausführen konnte. Den Ereignissen des Deutschen Herbstes war Gerhard Richter jedoch gewachsen, und er malte sie in Form des Zyklus *18. Oktober 1977*, ohne jedoch in irgendeiner Weise Ideologie zu transportieren. Dies beruht auf seiner eigenen persönlichen Erfahrung mit stark ideologisch geprägten politischen Systemen.

Bei Gerhard Richters Auseinandersetzung mit der deutschen Geschichte fällt jedoch auf, dass der Künstler sowohl Themen des Nationalsozialismus, des Zweiten Weltkrieges und der jüngeren deutschen Geschichte aufgriff, jedoch die Geschichte seiner ehemaligen Heimat, der Deutschen Demokratischen Republik, bis heute nie zum Inhalt seiner Werke machte. Am 15. Dezember 1989, einen Monat nach dem Mauerfall, schrieb Gerhard Richter seine Gedanken zur DDR wie folgt nieder: „*1933 bis '89, das sind 56 Jahre ununterbrochener Diktatur für die Ostdeutschen. Darin eingeschlossen, und einer Diktatur entsprechend, waren die Katastrophen, die Verbrechen und die ständigen Entbehrungen, die mit einem ungeheuerlichen*

²⁶¹ Elger/Obrist 2008, S. 511.

*Aufwand an Lügen, Verleumdung, Entstellung und Selbstbetrug ausgeglichen wurden, ein Aufwand, der nur mit schärften Kontrollen unter äußerstem Zwang, als diktatorisch, geleistet werden konnte. Das hat eine sehr einfache und bekannte Logik: unsere Fähigkeit zu hoffen und zu glauben (was hier das gleiche ist), entwickelte in bestimmten Situationen eine Illusion oder Ideologie, die anfangs zu wirklichen Erfolgen beflügelt und die vom Moment ihrer Entstehung an partiell blind macht, blind gegen alles, was nicht dazu passt, gegenüber Ungereimtheiten und Verbrechen. Die Verdrängung setzt ein, und mit dem Entstehen der Entbehrungen und Leiden und Katastrophen wird die Illusion zum Dogma, das so lange vorherrscht, verbietet, kontrolliert und bestraft, bis aus den Menschen Patienten werden. DDR.*²⁶²

Anstelle einer künstlerischen Auseinandersetzung mit seiner ehemaligen Heimat, übergab Gerhard Richter im Jahr 2004 den Staatlichen Kunstsammlungen seiner Geburtsstadt Dresden eine großzügige Dauerleihgabe von Werken aller Schaffensperioden.

²⁶² Elger/Obrist 2008, S. 224.

Zusammenfassung

In Gerhard Richters umfangreichem Oeuvre, welches die unterschiedlichsten Medien umfasst, finden sich zahlreiche Werke, die sich mit deutscher Geschichte auseinandersetzen. In den einzelnen Kapiteln werden Richters Frühwerk der Sechzigerjahre, die für die 36. Biennale in Venedig 1972 gemalten *48 Portraits*, sein Zyklus über die Rote-Armee-Fraktion - *18. Oktober 1977* sowie seine Installation für den deutschen Reichstag in Berlin - *Schwarz-Rot-Gold* - analysiert. Ein weiteres Kapitel geht auf den *Atlas*, welcher für das Werk von Gerhard Richter unabdingbar ist, ein. Gerhard Richters malerische Umsetzung in seiner für ihn charakteristischen Fotomalerei wird ebenfalls beleuchtet. In weiterer Folge werden unterschiedliche Ansätze zur Interpretation von Arbeiten, welche sich auf historischen deutschen Ereignissen begründen, aufgezeigt. Gerhard Richters Ablehnung gegenüber jeglicher Form von Ideologie, muss im Zusammenhang mit der Rezeption deutscher Geschichte in seinem Werk ebenfalls erörtert werden.

Bibliographie

Adriani/Kaernbach/Stempel 2002

Götz Adriani/Andreas Kaernbach/Karin Stempel (Hrsg.), Kunst im Reichstagsgebäude, Köln 2002.

Aust 1989

Stefan Aust, Der Baader-Meinhof-Komplex, München 1989.

Aust 2008

Stefan Aust, Der Baader-Meinhof-Komplex, Hamburg 2008.

Becker/Lagler 1995

Christoph Becker/Annette Lagler, Biennale Venedig. Der deutsche Beitrag 1895-1995, Ostfildern 1995.

Buchloh 1989

Benjamin H. D. Buchloh, Gerhard Richter: 18.Oktober 1977, in: Museum Haus Esters, Krefeld und Portikus, Frankfurt am Main (Hrsg.), Gerhard Richter. 18.Oktober 1977, Köln 1989, S.55-59.

Buchloh 1993

Benjamin H. D. Buchloh, Die Malerei am Ende des Sujet, in: Kunst- und Ausstellungshalle der Bundesrepublik Deutschland GmbH (Hrsg.), Gerhard Richter, Band 2 (Texte), Kat. Ausst., Ostfildern 1993, S. 5-80.

Buchloh 1999

Benjamin H. D. Buchloh, Photography and Painting in the Work of Gerhard Richter (4 Essays on Atlas), Barcelona 1999.

Buchloh 2002

Benjamin H.D. Buchloh, Gerhard Richters Atlas. Das anomische Archiv, in: Helga Wolf (Hrsg.), Paradigma Fotografie. Fotokritik am Ende des fotografischen Zeitalters, Frankfurt am Main 2002, S. 399-427.

Buschmann/Marzona 2008

Renate Buschmann/Daniel Marzona (Hrsg.), Inside the studio. Erika Kiff fotografiert Gerhard Richter, Köln 2008.

Butin 1991

Hubertus Butin, Zu Richters Oktober-Bildern, Köln 1991.

Butin 2004

Hubertus Butin, Gerhard Richter und Sigmar Polke – Eine Künstlerfreundschaft als mikrosoziales System, in: Julia Gelshorn (Hrsg.), Legitimationen. Künstlerinnen und Künstler als Autoritäten der Gegenwartskunst, Bern 2004, S. 43-57.

Cullen/Kieling 1992

Michael S. Cullen/Uwe Kieling, Der deutsche Reichstag. Geschichte eines Parlaments, Berlin 1992.

Criqui 1993

Jean-Pierre Criqui, Drei Impromptus über die Kunst Gerhard Richters, in: Parkett, Nr. 35, Zürich/Berlin/New York 1993, S. 32-37.

Dickel/Fleckner 2003

Hans Dickel/Uwe Fleckner (Hrsg.), Kunst in der Stadt. Skulpturen in Berlin. 1980-2000, Berlin 2003.

Ehrenfried 1997

Susanne Ehrenfried, Ohne Eigenschaften, Das Porträt bei Gerhard Richter, Wien/New York 1997.

Elger 2002

Dietmar Elger, Gerhard Richter, Maler, Köln 2002.

Elger 2007

Dietmar Elger, Wer war Helga Matura wirklich? Die Bilder und ihre Vorbilder,
in: Dietmar Elger/Jürgen Müller (Hrsg.), Sechs Vorträge über Gerhard Richter, Köln
2007. S. 30-45.

Elger/Müller 2007

Dietmar Elger/Jürgen Müller (Hrsg.), Sechs Vorträge über Gerhard Richter,
Köln 2007.

Elger/Obrist 2008

Dietmar Elger/Hans Ulrich Obrist (Hrsg.), Gerhard Richter, Text 1961-2007,
Schriften, Interviews, Briefe, Köln 2008.

Ficacci 2003

Luigi Ficacci, Francis Bacon, Köln 2003.

Firmenich/Homburg 2004

Andrea Firmenich/Cornelia Homburg (Hrsg.), German Art, Deutsche Kunst aus
amerikanischer Sicht, Köln 2004.

Flagge/Stock 1992

Ingeborg Flagge/Wolfgang Jean Stock (Hrsg.), Architektur und Demokratie,
Ostfildern 1992.

Foster Associates 2008

Foster Associates London (Hrsg.), Catalogue Foster + Partners, München 2008.

Friedel/Wilmes 1997

Helmut Friedel/Ulrich Wilmes (Hrsg.), Gerhard Richter. Atlas der Fotos, Collagen und
Skizzen, München 1997.

Friedel 2006

Helmut Friedel (Hrsg.), Gerhard Richter. Atlas, Köln 2006.

Gaehtgens/Fleckner 1996

Thomas W. Gaehtgens/Uwe Fleckner (Hrsg.), Historienmalerei, Berlin 1996.

Galli/Preusser 2006

Matteo Galli/Heinz-Peter Preusser (Hrsg.), Mythos Terrorismus. Vom deutschen Herbst zum 11. September, Heidelberg 2006.

Gelshorn 2004

Julia Gelshorn, Der Künstler spricht – Vom Umgang mit den Texten Gerhard Richters, in: Julia Gelshorn (Hrsg.), Legitimationen. Künstlerinnen und Künstler als Autoritäten der Gegenwartskunst, Bern 2004, S. 127-147.

Gelshorn 2007

Julia Gelshorn, Geschichtsrezeption und Rezeptionsgeschichte, Zur Zeitgenossenschaft Gerhard Richters, in: Dietmar Elger/Jürgen Müller (Hrsg.), Sechs Vorträge über Gerhard Richter, Köln 2007, S. 70-95.

Germer 1989

Stefan Germer, Ungebetene Erinnerung, in: Museum Haus Esters, Krefeld und Portikus, Frankfurt am Main (Hrsg.), Gerhard Richter. 18.Oktober 1977, Köln 1989, S.51-53.

Germer 1991

Stefan Germer, Retrospective Ahead, in: Sean Rainbird/Judith Severne (Hrsg.), Gerhard Richter, Kat. Ausst., London 1991, S. 22-32.

Germer 1994

Stefan Germer, Die Wiederkehr des Verdrängten. Zum Umgang mit deutscher Geschichte bei Georg Baselitz, Anselm Kiefer, Jörg Immendorf und Gerhard Richter, in: Julia Bernard (Hrsg.), Germeriana. Unveröffentlichte oder übersetzte Schriften von

Stefan Germer zur zeitgenössischen und modernen Kunst (Jahresring 46, Jahrbuch für moderne Kunst), Köln 1999, S. 39-55.

Gillen 2002

Eckhart Gillen, Schwierigkeiten beim Suchen der Wahrheit, (Phil. Diss.), Berlin 2002.

Grasskamp 1989

Walter Grasskamp, Gerhard Richter: 18. Oktober 1977. Erborgte Radikalität, in: Jahresring 36, München 1989, S. 220-228.

Gronert 2006

Stefan Gronert, Gerhard Richter, Portraits, Ostfildern 2006.

Hemken 1997

Kai-Uwe Hemken, Leiden an Deutschland – Gerhard Richters Elegie der Moderne. Geschichtsphilosophie im Zyklus „18. Oktober 1977“, in: Eckhart Gillen (Hrsg.), Deutschlandbilder. Kunst aus einem geteilten Land, Kat. Ausst., Köln 1997, S. 413-420.

Hemken 1998

Kai-Uwe Hemken, Gerhard Richter. 18. Oktober 1977, Frankfurt/Main 1998.

Henatsch 1998

Martin Henatsch, Gerhard Richter: 18. Oktober 1977, Das verwischte Bild der Geschichte, Frankfurt/ Main 1998.

Honnef 1973

Klaus Honnef, Problem Realismus. Die Medien des Gerhard Richter, in: Kunstforum International Band 4/5, Ruppichterorth 1973, S.68-91.

Jahn 1989

Fred Jahn (Hrsg.), Gerhard Richter - Atlas, München 1989.

Kania 2005

Elke Kania, „Malerei ist Bunt“. Gerhard Richters Farbtafeln, in: Reinhard Spieler (Hrsg.), Gerhard Richter. Ohne Farbe/Without Colour, Ostfildern 2005, S. 86-97.

Kasper 2003

Astrid Kasper, Gerhard Richter, Malerei als Thema der Malerei, Berlin 2003.

Kat. Ausst., Berlin/London 2001/2002

Heiner Bastian (Hrsg.), Andy Warhol. Retrospektive, Kat. Ausst., Köln 2001.

Kat. Ausst., Berlin 2002

Benjamin H. D. Buchloh/Susan Cross, Gerhard Richter: Acht Grau, Kat. Ausst., Berlin 2002.

Kat. Ausst., Düsseldorf/ Berlin/ Bern/Wien 1986

Jürgen Harten (Hrsg.), Gerhard Richter. Bilder/Paintings 1962-1985, Kat. Ausst., Köln 1986.

Kat. Ausst., Düsseldorf/München 2005

Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen (Hrsg.), Gerhard Richter, Kat. Ausst., Düsseldorf 2005.

Kat. Ausst., Köln 1989

Museum Haus Esters Krefeld/Portikus, Frankfurt am Main (Hrsg.), Gerhard Richter 18. Oktober 1977, Kat. Ausst., Köln 1989.

Kat. Ausst., Köln 1997

Eckhart Gillen (Hrsg.), Deutschlandbilder. Kunst aus einem geteilten Land, Kat. Ausst., Köln 1997.

Kat. Ausst., London 1991

Sean Rainbird/Judith Severne (Hrsg.), Gerhard Richter, Kat. Ausst., London 1991.

Kat. Ausst., New York 1993/1994

Diane Waldman (Hrsg.), Roy Lichtenstein, Kat. Ausst., New York 1993.

Kat. Ausst., New York 2000

Robert Storr, Gerhard Richter, October 18, 1977, Kat. Ausst., Ostfildern 2000.

Kat. Ausst., Paris/Bonn/Stockholm/Madrid 1993

Kunst- und Ausstellungshalle der Bundesrepublik Deutschland GmbH (Hrsg.), Gerhard Richter (3 Bände), Kat. Ausst., Ostfildern 1993.

Kat. Ausst., Stuttgart 2000

Institut für Auslandsbeziehungen (Hrsg.), Gerhard Richter, Übersicht, Kat. Ausst., Köln 2000.

Kat. Ausst., Toronto/Chicago/Washington (D.C.)/San Francisco 1988/89

Terry Neff (Hrsg.), Gerhard Richter. Paintings, Kat. Ausst., New York 1988.

Kat. Ausst., Venedig 1972

Museum Folkwang, Essen (Hrsg.), Gerhard Richter. Kat. Ausst., Stuttgart 1972.

Koch 1993

Gertrud Koch, Verlauf der Zeit, in: Parkett, Nr. 35, Zürich/Berlin/New York 1993, S. 73-75.

König 1984

Kasper König (Hrsg.), Von hier aus, Köln 1984.

Küper 1997

Susanne Küper, Gerhard Richter, der kapitalistische Realismus und seine Malerei nach Fotografien von 1962-1966, in: Eckhart Gillen (Hrsg.), Deutschlandbilder. Kunst aus einem geteilten Land, Kat. Ausst., Köln 1997, S. 265-268.

Lagler 1989

Annette Lagler, Biennale Venedig. Der deutsche Pavillon 1948-1988, in: Jahresring 36, München 1989, S. 78-133.

Lagler 1995

Annette Lagler, Der deutsche Pavillon, in Christoph Becker/Annette Lagler (Hrsg.), Biennale Venedig. Der deutsche Beitrag 1895-1995, Ostfildern 1995, S. 81-87.

Looock/Zacharopoulos 1985

Ulrich Looock/Denys Zacharopoulos, Gerhard Richter, München 1985.

Lüthy 1995

Michael Lüthy, Andy Warhol. Thirty are better than one, Frankfurt am Main/Leipzig 1995.

McShine 1989

Kynaston McShine (Hrsg.), Andy Warhol. Retrospektive, München 1989.

Mehring 2008

Christine Mehring, Blinky Palermo, Abstraction of an Era, New Haven/London 2008.

Meinhardt 1997

Johannes Meinhardt, Ende der Malerei und Malerei nach dem Ende der Malerei, Ostfildern 1997.

Moorhouse 2009

Paul Moorhouse, Die Porträts von Gerhard Richter, Köln 2009.

Noack 1989

Karsten Noack, Die Baader-Meinhof-Gruppe als gesellschaftliches Problem der Bundesrepublik, Kiel 1989.

Obrist 1993

Hans-Ulrich Obrist (Hrsg.), Gerhard Richter: Text, Schriften und Interviews, Frankfurt am Main/Leipzig 1993.

Obrist 1996

Hans-Ulrich Obrist, Gerhard Richter - Hundert Bilder, Ostfildern 1996.

Pelzer 1993

Birgit Pelzer, Das tragische Begehren, in: Kunst- und Ausstellungshalle der Bundesrepublik Deutschland GmbH (Hrsg.), Gerhard Richter, Band 2 (Texte), Kat. Ausst., Ostfildern 1993, S. 105-111.

Pelzer 2007

Birgit Pelzer, Der Zufall als Partner. Gerhard Richters Farbfelder 2007, in: Museum Ludwig/Metropolitankapitel der Hohen Domkirche Köln (Hrsg.), Gerhard Richter-Zufall, das Kölner Domfenster und 4900 Farben, Köln 2007.

Presseberichte 1989

Museum für Moderne Kunst/Portikus, Frankfurt am Main (Hrsg.), Presseberichte zu Gerhard Richter „18.Oktober 1977“, Köln 1989.

Quick 1964

Quick, Nr. 23, 7.6.1964, S. 58.

Quick 1966

Quick, Nr. 8, 20.2.1966, S. 16-24, S.88-89.

Revue 1965

Revue, Nr. 38, 15.9.1965, S. 6.

Richard 1995

Birgit Richard, Todesbilder. Kunst, Subkultur, Medien, München 1995.

Rübel 2007

Dietmar Rübel, Die Fotografie (un)erträglich machen, Gerhard Richter gesehen mit W.G. Sebald, in: Dietmar Elger/Jürgen Müller (Hrsg.), Sechs Vorträge über Gerhard Richter, Köln 2007, S. 46-69.

Schaffner/Winzen 1997

Ingrid Schaffner/Matthias Winzen (Hrsg.), Deep storage, Sammeln, Speichern, Archivieren in der Kunst, München 1997.

Schjeldahl 1997

Peter Schjeldahl, Poesie der Teilnahme, Dresden 1997.

Schreiber 2005

Jürgen Schreiber, Ein Maler aus Deutschland, München/Zürich 2005.

Schwarz 1999

Dieter Schwarz (Hrsg.), Gerhard Richter. Aquarelle/Watercolours 1964-1997, Düsseldorf 1999.

Schütz 1999

Sabine Schütz, Anselm Kiefer. Geschichte als Material. Arbeiten 1969-1963, Köln 1999.

Spiegel 1961

Spiegel, Nr.19, 3.5.1961, S. 35.

Spieler 2005

Reinhard Spieler (Hrsg.), Gerhard Richter. Ohne Farbe/Without Colour, Ostfildern 2005.

Storck 1989

Gerhard Storck, Ohne Titel (Gemischte Gefühle), in: Museum Haus Esters, Krefeld und Portikus, Frankfurt am Main (Hrsg.), Gerhard Richter. 18.Oktober 1977, Köln 1989, S.11-18.

Storr 2002

Robert Storr, Gerhard Richter. Malerei, Ostfildern 2002.

Storr 2003

Robert Storr, Gerhard Richter. Doubt and Belief in Painting, New York 2003.

Szeemann 1983

Harald Szeemann (Hrsg.), Der Hang zum Gesamtkunstwerk (Europäische Utopien seit 1800), Aarau 1983.

Theneleit 1998

Klaus Theneleit, Ghosts, Frankfurt am Main, Basel 1998.

Thomas 2002

Karin Thomas, Kunst in Deutschland seit 1945, Köln 2002.

Thomas-Netik 1986

Anja Thomas-Netik, Gerhard Richter: Mögliche Aspekte eines postmodernen Bewusstseins, Essen 1986.

Thorn-Prikker 2004

Jan Thorn-Prikker, Gerhard Richter im Gespräch mit Jan Thorn-Prikker, in: Galerie Neue Meister, Albertinum/Staatliche Kunstsammlungen Dresden (Hrsg.), Gerhard Richter im Albertinum Dresden, Köln 2004.

Von Drahten 1995

Doris von Drahten, Gerhard Richter. An die Macht der Bilder glauben, in: Kunstforum International, Band 131, Köln 1995, S. 247-264.

Von Drahten 1995

Doris von Drahten, „Malen ist etwas ganz und gar Lebensnotwendiges“. Gerhard Richter im Gespräch mit Doris von Drahten, in: Kunstforum International, Band 131, Köln 1995, S. 265-267.

Wefing 1999

Heinrich Wefing (Hrsg.), „Dem Deutschen Volke“. Der Bundestag im Berliner Reichstagsgebäude, Bonn 1999.

Wilmes 2008

Ulrich Wilmes, Gerhard Richter. Abstrakte Bilder, Ostfildern 2008.

Wolf 2002

Herta Wolf (Hrsg.), Paradigma Fotografie. Fotokritik am Ende des fotografischen Zeitalters, Frankfurt am Main 2002.

Zeller 2007

Ursula Zeller (Hrsg.), Die deutschen Beiträge zur Biennale Venedig 1895-2007, Köln 2007.

Ziegler 1997

Ulf Erdmann Ziegler, Wie die Seele den Leib verlässt. Gerhard Richters Zyklus „18.Oktober 1977“, das letzte Kapitel westdeutscher Nachkriegsmalerei, in: Eckhart Gillen (Hrsg.), Deutschlandbilder. Kunst aus einem geteilten Land, Kat. Ausst., Köln 1997, S. 406-412.

Websites

<http://www.bundestag.de/bundestag/aeltestenrat/index.jsp>, 18.2.2010

Abbildungsnachweis

Abb. 1:

Dietmar Elger/Hans Ulrich Obrist (Hrsg.), Gerhard Richter. Text 1961-2007, Köln 2008, S. 27.

Abb. 2:

Dietmar Elger/Hans Ulrich Obrist (Hrsg.), Gerhard Richter. Text 1961-2007, Köln 2008, S. 27.

Abb. 3:

Robert Storr, Gerhard Richter. Malerei, Ostfildern 2002, S. 19.

Abb. 4:

Jürgen Harten (Hrsg.), Gerhard Richter. Bilder/Paintings 1962-1985, Kat. Ausst., Köln 1986, S. 14.

Abb. 5:

Jürgen Harten (Hrsg.), Gerhard Richter. Bilder/Paintings 1962-1985, Kat. Ausst., Köln 1986, S. 14.

Abb. 6:

Diane Waldman (Hrsg.), Roy Lichtenstein, Kat. Ausst., Ostfildern 1994, S. 62.

Abb. 7:

Jürgen Harten (Hrsg.), Gerhard Richter. Bilder/Paintings 1962-1985, Kat. Ausst., Köln 1986, S. 20.

Abb. 8:

Jürgen Harten (Hrsg.), Gerhard Richter. Bilder/Paintings 1962-1985, Kat. Ausst., Köln 1986, S. 19.

Abb. 9:

Luigi Ficacci, Francis Bacon, Köln 2003, S. 26.

Abb. 10:

Paul Moorhouse, Die Porträts von Gerhard Richter, Köln 2009, S. 41.

Abb. 11:

Helmut Friedel (Hrsg.), Gerhard Richter. Atlas, Köln 2006, Tafel 9.

Abb. 12:

Sean Rainbird/Judith Severne (Hrsg.), Gerhard Richter, Kat. Ausst., London 1991, S. 19.

Abb. 13:

Dietmar Elger, Gerhard Richter, Maler, Köln 2002, S. 63.

Abb. 14:

Robert Storr, Gerhard Richter. Malerei, Ostfildern 2002, S. 109.

Abb. 15:

Renate Buschmann/Daniel Marzona (Hrsg.), Inside the Studio. Erika Kiffel fotografiert Gerhard Richter, Köln 2008, S. 28.

Abb. 16:

Robert Storr, Gerhard Richter. Malerei, Ostfildern 2002, S. 123.

Abb. 17:

Sean Rainbird/Judith Severne (Hrsg.), Gerhard Richter, Kat. Ausst., London 1991, S. 41.

Abb. 18:

Robert Storr, Gerhard Richter. Malerei, Ostfildern 2002, S. 125.

Abb. 19:

Paul Moorhouse, Die Porträts von Gerhard Richter, Köln 2009, S. 93.

Abb. 20:

Robert Storr, Gerhard Richter. Malerei, Ostfildern 2002, S. 132.

Abb. 21:

Paul Moorhouse, Die Porträts von Gerhard Richter, Köln 2009, S. 24.

Abb. 22:

Quick, Nr. 8, 20.2.1966, S. 23.

Abb. 23:

Quick, Nr. 23, 7.6.1964, S. 58.

Abb. 24:

Robert Storr, Gerhard Richter. Malerei, Ostfildern 2002, S. 129.

Abb. 25:

Stefan Gronert, Gerhard Richter. Portraits, Ostfildern 2006, S. 155.

Abb. 26:

Stefan Gronert, Gerhard Richter. Portraits, Ostfildern 2006, S. 201.

Abb. 27:

Dietmar Elger, Gerhard Richter, Maler, Köln 2002, S. 180.

Abb. 28:

Stefan Gronert, Gerhard Richter. Portraits, Ostfildern 2006, S. 203.

Abb. 29:

Stefan Gronert, Gerhard Richter. Portraits, Ostfildern 2006, S. 15.

Abb. 30:

Stefan Gronert, Gerhard Richter. Portraits, Ostfildern 2006, S. 17.

Abb. 31:

Paul Moorhouse, Die Porträts von Gerhard Richter, Köln 2009, S. 86.

Abb. 32:

Spiegel, Nr. 19, 3.5.1961, S. 35.

Abb. 33:

Paul Moorhouse, Die Porträts von Gerhard Richter, Köln 2009, S. 56.

Abb. 34:

Helmut Friedel (Hrsg.), Gerhard Richter. Atlas, Köln 2006, Tafel 2.

Abb. 35:

Robert Storr, Gerhard Richter. Malerei, Ostfildern 2002, S. 112.

Abb. 36:

Robert Storr, Gerhard Richter. Malerei, Ostfildern 2002, S. 114.

Abb. 37:

Heiner Bastian (Hrsg.), Andy Warhol. Retrospektive, Kat. Ausst., Köln 2001, S. 131.

Abb. 38:

Heiner Bastian (Hrsg.), Andy Warhol. Retrospektive, Kat. Ausst., Köln 2001, S. 145.

Abb. 39:

Heiner Bastian (Hrsg.), Andy Warhol. Retrospektive, Kat. Ausst., Köln 2001, S. 207.

Abb. 40:

Stefan Gronert, Gerhard Richter. Portraits, Ostfildern 2006, S. 163.

Abb. 41:

Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen (Hrsg.), Gerhard Richter, Kat. Ausst., Düsseldorf 2005, S. 114.

Abb. 42:

Stefan Gronert, Gerhard Richter. Portraits, Ostfildern 2006, S. 9.

Abb. 43:

Robert Storr, Gerhard Richter. Malerei, Ostfildern 2002, S. 117.

Abb. 44:

Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen (Hrsg.), Gerhard Richter, Kat. Ausst., Düsseldorf 2005, S. 105.

Abb. 45:

Robert Storr, Gerhard Richter. Malerei, Ostfildern 2002, S. 119.

Abb. 46:

Helmut Friedel (Hrsg.), Gerhard Richter. Atlas, Köln 2006, Tafel 5.

Abb. 47:

Helmut Friedel (Hrsg.), Gerhard Richter. Atlas, Köln 2006, Tafel 1.

Abb. 48:

Helmut Friedel (Hrsg.), Gerhard Richter. Atlas, Köln 2006, Tafel 6.

Abb. 49:

Helmut Friedel (Hrsg.), Gerhard Richter. Atlas, Köln 2006, Tafel 10.

Abb. 50:

Helmut Friedel (Hrsg.), Gerhard Richter. Atlas, Köln 2006, Tafel 432.

Abb. 51:

Helmut Friedel (Hrsg.), Gerhard Richter. Atlas, Köln 2006, Tafel 3.

Abb. 52:

Helmut Friedel (Hrsg.), Gerhard Richter. Atlas, Köln 2006, Tafel 8.

Abb. 53:

Helmut Friedel (Hrsg.), Gerhard Richter. Atlas, Köln 2006, Tafel 33.

Abb. 54:

Helmut Friedel (Hrsg.), Gerhard Richter. Atlas, Köln 2006, Tafel 34.

Abb. 55:

Helmut Friedel (Hrsg.), Gerhard Richter. Atlas, Köln 2006, Tafel 38.

Abb. 56:

Helmut Friedel (Hrsg.), Gerhard Richter. Atlas, Köln 2006, Tafel 39.

Abb. 57:

Helmut Friedel (Hrsg.), Gerhard Richter. Atlas, Köln 2006, Tafel 40.

Abb. 58:

Helmut Friedel (Hrsg.), Gerhard Richter. Atlas, Köln 2006, Tafel 41.

Abb. 59:

Helmut Friedel (Hrsg.), Gerhard Richter. Atlas, Köln 2006, Tafel 473.

Abb. 60:

Helmut Friedel (Hrsg.), Gerhard Richter. Atlas, Köln 2006, Tafel 478.

Abb. 61:

Helmut Friedel (Hrsg.), Gerhard Richter. Atlas, Köln 2006, Tafel 18.

Abb. 62:

Helmut Friedel (Hrsg.), Gerhard Richter. Atlas, Köln 2006, Tafel 19.

Abb. 63:

Helmut Friedel (Hrsg.), Gerhard Richter. Atlas, Köln 2006, Tafel 20.

Abb. 64:

Helmut Friedel (Hrsg.), Gerhard Richter. Atlas, Köln 2006, Tafel 637.

Abb. 65:

Helmut Friedel (Hrsg.), Gerhard Richter. Atlas, Köln 2006, Tafel 639.

Abb. 66:

Helmut Friedel (Hrsg.), Gerhard Richter. Atlas, Köln 2006, Tafel 647.

Abb. 67:

Helmut Friedel (Hrsg.), Gerhard Richter. Atlas, Köln 2006, Tafel 648.

Abb. 68:

Helmut Friedel (Hrsg.), Gerhard Richter. Atlas, Köln 2006, Tafel 651.

Abb. 69:

Helmut Friedel (Hrsg.), Gerhard Richter. Atlas, Köln 2006, Tafel 652.

Abb. 70:

Helmut Friedel (Hrsg.), Gerhard Richter. Atlas, Köln 2006, S. 856.

Abb. 71:

Christoph Becker/Annette Lagler, Biennale Venedig. Der deutsche Beitrag 1895-1995, Ostfildern 1995, S. 142.

Abb. 72:

Jean-Pierre Cricqui, Drei Impromptus über die Kunst Gerhard Richters, in: Parkett, Nr. 35, Zürich/Berlin/New York 1993, S. 37.

Abb. 73:

Helmut Friedel (Hrsg.), Gerhard Richter. Atlas, Köln 2006, Tafel 35.

Abb. 74:

Helmut Friedel (Hrsg.), Gerhard Richter. Atlas, Köln 2006, Tafel 36.

Abb. 75:

Susanne Ehrenfried, Ohne Eigenschaften. Das Portrait bei Gerhard Richter, Wien/
New York 1997, S. 134.

Abb. 76:

Susanne Ehrenfried, Ohne Eigenschaften. Das Portrait bei Gerhard Richter, Wien/
New York 1997, S. 109.

Abb. 77:

Susanne Ehrenfried, Ohne Eigenschaften. Das Portrait bei Gerhard Richter, Wien/
New York 1997, S. 108.

Abb. 78:

Susanne Ehrenfried, Ohne Eigenschaften. Das Portrait bei Gerhard Richter, Wien/
New York 1997, S. 87.

Abb. 79:

Susanne Ehrenfried, Ohne Eigenschaften. Das Portrait bei Gerhard Richter, Wien/
New York 1997, S. 101.

Abb. 80:

Susanne Ehrenfried, Ohne Eigenschaften. Das Portrait bei Gerhard Richter, Wien/
New York 1997, S. 81.

Abb. 81:

Susanne Ehrenfried, Ohne Eigenschaften. Das Portrait bei Gerhard Richter, Wien/
New York 1997, S. 113.

Abb. 82:

Susanne Ehrenfried, Ohne Eigenschaften. Das Portrait bei Gerhard Richter, Wien/
New York 1997, S. 115.

Abb. 83:

Susanne Ehrenfried, Ohne Eigenschaften. Das Portrait bei Gerhard Richter, Wien/
New York 1997, S. 77.

Abb. 84:

Susanne Ehrenfried, Ohne Eigenschaften. Das Portrait bei Gerhard Richter, Wien/
New York 1997, S. 99.

Abb. 85:

Robert Storr, Gerhard Richter. October 18, 1977, Kat. Ausst., New York 2000, S. 10.

Abb. 86:

Robert Storr, Gerhard Richter. October 18, 1977, Kat. Ausst., New York 2000, S. 11.

Abb. 87:

Robert Storr, Gerhard Richter. October 18, 1977, Kat. Ausst., New York 2000,
S. 107.

Abb. 88:

Robert Storr, Gerhard Richter. October 18, 1977, Kat. Ausst., New York 2000,
S. 107.

Abb. 89:

Robert Storr, Gerhard Richter. October 18, 1977, Kat. Ausst., New York 2000, S. 20.

Abb. 90:

Robert Storr, Gerhard Richter. October 18, 1977, Kat. Ausst., New York 2000, S. 21.

Abb. 91:

Robert Storr, Gerhard Richter. October 18, 1977, Kat. Ausst., New York 2000, S. 21.

Abb. 92:

Robert Storr, Gerhard Richter. October 18, 1977, Kat. Ausst., New York 2000,
S. 111.

Abb. 93:

Robert Storr, Gerhard Richter. October 18, 1977, Kat. Ausst., New York 2000, S. 111.

Abb. 94:

Robert Storr, Gerhard Richter. October 18, 1977, Kat. Ausst., New York 2000, S. 15.

Abb. 95:

Reinhard Spieler (Hrsg.), Ohne Farbe/Without colour, Ostfildern 2005, S. 59.

Abb. 96:

Robert Storr, Gerhard Richter. October 18, 1977, Kat. Ausst., New York 2000, S. 112.

Abb. 97:

Robert Storr, Gerhard Richter. October 18, 1977, Kat. Ausst., New York 2000, S. 18.

Abb. 98:

Robert Storr, Gerhard Richter. October 18, 1977, Kat. Ausst., New York 2000, S. 19.

Abb. 99:

Robert Storr, Gerhard Richter. October 18, 1977, Kat. Ausst., New York 2000, S. 111.

Abb. 100:

Robert Storr, Gerhard Richter. October 18, 1977, Kat. Ausst., New York 2000, S. 111.

Abb. 101:

Robert Storr, Gerhard Richter. October 18, 1977, Kat. Ausst., New York 2000, S. 16.

Abb. 102:

Robert Storr, Gerhard Richter. October 18, 1977, Kat. Ausst., New York 2000, S. 116.

Abb. 103:

Robert Storr, Gerhard Richter. October 18, 1977, Kat. Ausst., New York 2000, S. 110.

Abb. 104:

Jürgen Harten (Hrsg.), Gerhard Richter. Bilder/Paintings 1962-1985, Kat. Ausst., Köln 1986, S. 24.

Abb. 105:

Robert Storr, Gerhard Richter. October 18, 1977, Kat. Ausst., New York 2000, S. 12.

Abb. 106:

Robert Storr, Gerhard Richter. October 18, 1977, Kat. Ausst., New York 2000, S. 13.

Abb. 107:

Robert Storr, Gerhard Richter. October 18, 1977, Kat. Ausst., New York 2000, S. 13.

Abb. 108:

Robert Storr, Gerhard Richter. October 18, 1977, Kat. Ausst., New York 2000, S. 108-109.

Abb. 109:

Robert Storr, Gerhard Richter. October 18, 1977, Kat. Ausst., New York 2000, S. 9.

Abb. 110:

Robert Storr, Gerhard Richter. October 18, 1977, Kat. Ausst., New York 2000, S. 106.

Abb. 111:

Robert Storr, Gerhard Richter. October 18, 1977, Kat. Ausst., New York 2000, S. 17.

Abb. 112:

Robert Storr, Gerhard Richter. October 18, 1977, Kat. Ausst., New York 2000, S. 117.

Abb. 113:

Robert Storr, Gerhard Richter. October 18, 1977, Kat. Ausst., New York 2000, S. 110.

Abb. 114:

Robert Storr, Gerhard Richter. October 18, 1977, Kat. Ausst., New York 2000, S. 22.

Abb. 115:

Robert Storr, Gerhard Richter. October 18, 1977, Kat. Ausst., New York 2000, S. 113.

Abb. 116:

Robert Storr, Gerhard Richter. October 18, 1977, Kat. Ausst., New York 2000, S. 124.

Abb. 117:

Robert Storr, Gerhard Richter. October 18, 1977, Kat. Ausst., New York 2000, S. 127.

Abb. 118:

Foster Associates London (Hrsg.), Catalogue Foster + Partners, München 2008, S. 194.

Abb. 119:

Foster Associates London (Hrsg.), Catalogue Foster + Partners, München 2008, S. 193.

Abb. 120:

Reinhard Spieler (Hrsg.), Ohne Farbe/Without colour, Ostfildern 2005, S. 68.

Abb. 121:

Sean Rainbird/Judith Severne (Hrsg.), Gerhard Richter, Kat. Ausst., London 1991, S. 63.

Abb. 122:

Sean Rainbird/Judith Severne (Hrsg.), Gerhard Richter, Kat. Ausst., London 1991, S. 64.

Abb. 123:

Terry Neff (Hrsg.), Gerhard Richter. Paintings, Kat. Ausst., New York 1988, S. 90.

Abb. 124:

Terry Neff (Hrsg.), Gerhard Richter. Paintings, Kat. Ausst., New York 1988, S. 91.

Abb. 125:

Sean Rainbird/Judith Severne (Hrsg.), Gerhard Richter, Kat. Ausst., London 1991, S. 72.

Abb. 126:

Terry Neff (Hrsg.), Gerhard Richter. Paintings, Kat. Ausst., New York 1988, S. 92.

Abb. 127:

Benjamin H.D. Buchloh/Susan Cross, Gerhard Richter: Acht Grau, Kat. Ausst., Berlin 2002, S. 99.



Abb. 1: Gerhard Richter, Wandbild im Hygiene-Museum, Dresden, 1956



Abb. 2: Gerhard Richter, Wandbild im SED-Parteihaus, Dresden, 1959



Abb. 3: Gerhard Richter, Selbstbildnis, 1949, Wasserfarbe auf Papier, Maße unbekannt, Privatsammlung



Abb. 4: Gerhard Richter, Verletzung, 1962, Medium unbekannt, 95 x 78 cm, zerstört

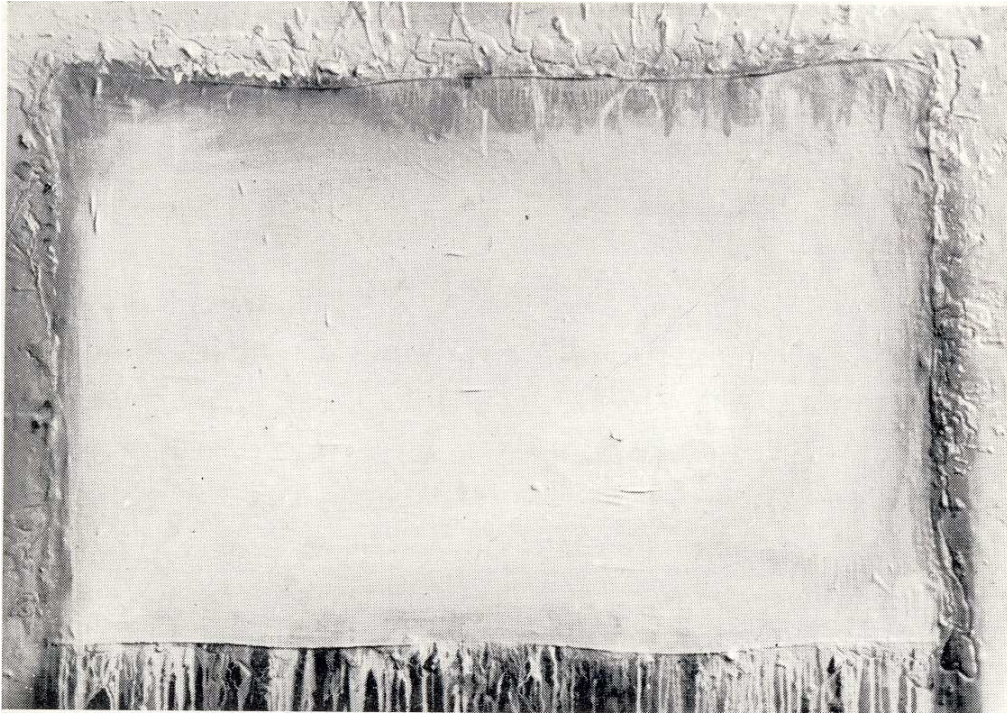


Abb. 5: Gerhard Richter, Wunde, 1962, Medium unbekannt, 78 x 110 cm, zerstört



Abb. 6: Roy Lichtenstein, The Refrigerator, 1962, Öl auf Leinwand,
172,7 x 142,4 cm, Privatsammlung

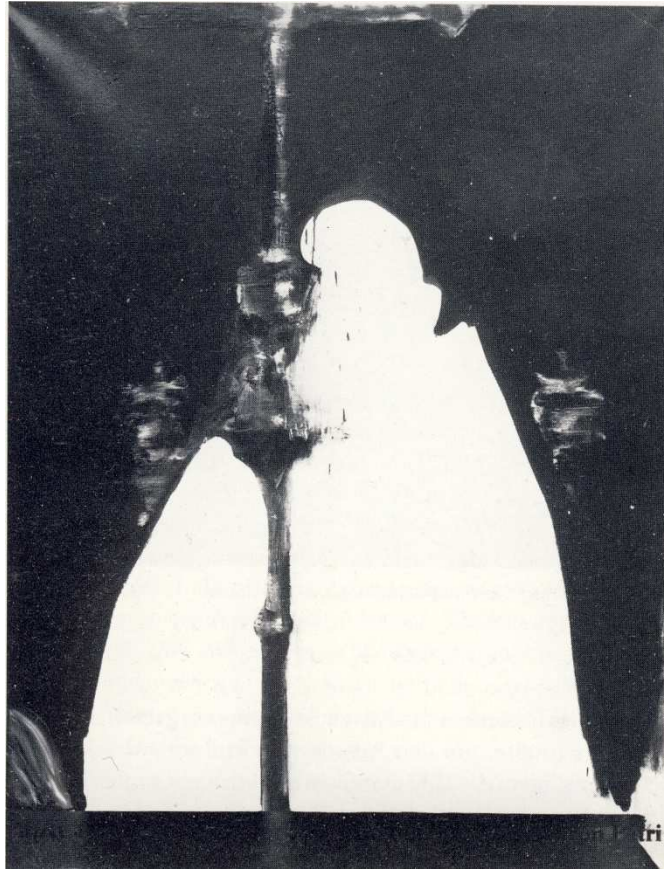


Abb. 7: Gerhard Richter, Papst, 1962, Medium unbekannt, 190 x 150 cm, zerstört



Abb. 8: Gerhard Richter, Erschießung, 1962, Medium unbekannt, 170 x 200 cm, zerstört



Abb. 9: Francis Bacon, Studie nach Velázquez' Porträt des Papstes Innozenz X., 1953, Öl auf Leinwand, 153 x 118,1 cm, Des Moines, Nathan Emory Coffin Collection, Iowa, USA



Abb. 10: Gerhard Richter, Party, 1962, Mischtechnik auf Nessel, 150 x 182 cm,
 WVZ 2-1, Museum Frieder Burda, Baden-Baden



Abb. 11: Gerhard Richter, Atlas, Tafel 9, Zeitungsfotos, 1962-1968, 51,7 x 66,7 cm,
 Städtische Galerie, Lenbachhaus, München



Abb. 14: Gerhard Richter, Sargträger, 1962, Öl auf Leinwand, 135 x 180 cm, WVZ 5, Bayrische Staatsgemäldesammlung, München



Abb. 15: Gerhard Richter in seinem Atelier Fürstenwall, Düsseldorf 1967, fotografiert von Erika Kiffl



Abb. 16: Gerhard Richter, Kuh, 1964, Öl auf Leinwand, 130 x 150 cm, WVZ 15, Kunstmuseum Bonn, Bonn



Abb. 17: Gerhard Richter, XL 513, 1964, Öl auf Leinwand, 110 x 130 cm, WVZ 20/1, Museum Frieder Burda, Baden-Baden

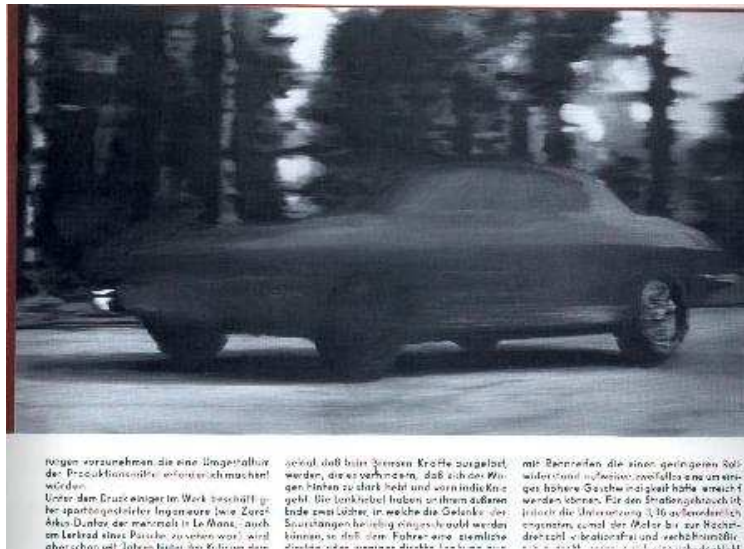


Abb. 18: Gerhard Richter, Ferrari, 1964, Öl auf Leinwand, 144,8 x 199,4 cm, WVZ 22, Modern Art Museum of Fort Worth, Fort Worth, USA



Abb. 19: Gerhard Richter, Helga Matura, 1966, Öl auf Leinwand, 178,5 x 109,7 cm, WVZ 124, Art Gallery of Ontario, Toronto, Kanada



Abb. 20: Gerhard Richter, Helga Matura mit Verlobtem, 1966, Öl auf Leinwand, 199,5 x 99 cm, WVZ 125, museum kunst palast, Düsseldorf



Abb. 21: Gerhard Richter, Frau Marlow, 1964, Öl auf Leinwand, 77 x 96 cm, WVZ 28, Privatsammlung, Schweiz



Abb. 22: Vorlage zum Gemälde *Helga Matura, Revue*, 16. März 1966

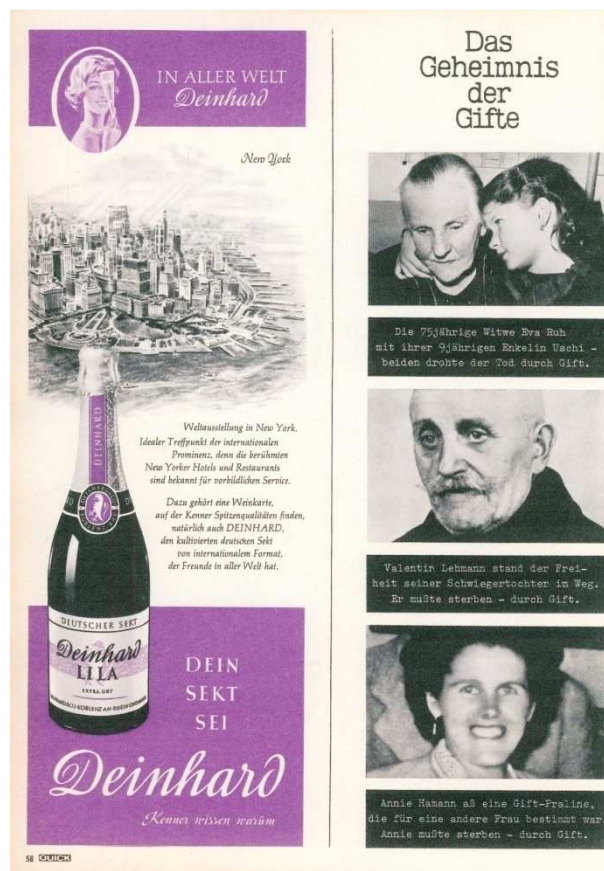


Abb. 23: Vorlage zum Gemälde *Frau Marlow, Quick*, 7. Juni 1964



Abb. 24: Gerhard Richter, Frau die Treppe herabgehend, 1965, Öl auf Leinwand, 200,7 x 129,5 cm, WVZ 92, The Art Institute of Chicago, USA



Abb. 25: Gerhard Richter, Onkel Rudi, 1965, Öl auf Leinwand, 87 x 50 cm, WVZ 85, Tschechisches Museum der Schönen Künste, Prag



Abb. 26: Gerhard Richter, Tante Marianne, 1965, Öl auf Leinwand, 120 x 130 cm, WVZ 87, Privatsammlung (Dauerleihgabe Staatliche Kunstsammlungen Dresden)



Abb. 27: Gerhard Richter, Horst mit Hund, 1965, Öl auf Leinwand, 80 x 60 cm, WVZ 94, Privatsammlung, New York, USA

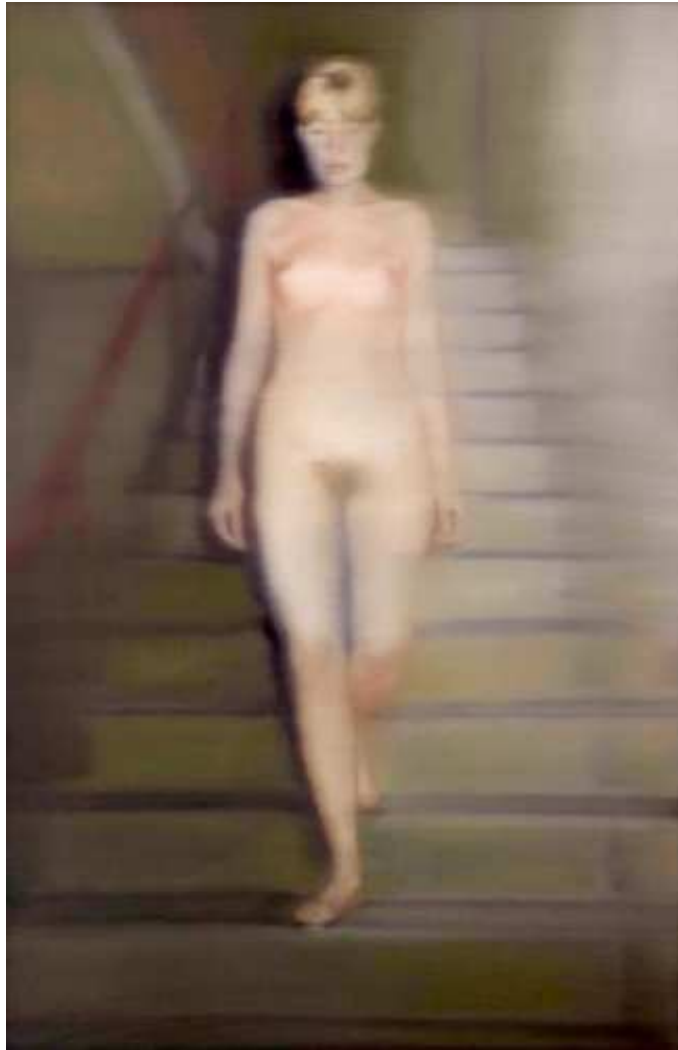


Abb. 28: Gerhard Richter, Ema (Akt auf einer Treppe), 1966, Öl auf Leinwand, 200 x 130 cm, WVZ 134, Museum Ludwig, Köln



Abb. 29: Gerhard Richter, Betty, 1977, Öl auf Leinwand, 30 x 40 cm, WVZ 425-4, Privatsammlung



Abb. 30: Gerhard Richter, Betty, 1988, Öl auf Leinwand, 102,2 x 72,4 cm, WVZ 663-5, Saint Louis Art Museum, Saint Luis, USA



Abb. 31: Gerhard Richter, Herr Heyde, 1965, Öl auf Leinwand, 55 x 65 cm,
WVZ 100, Privatsammlung



Abb. 32: Vorlage zum Gemälde *Herr Heyde, Der Spiegel*, 3. Mai 1961



Abb. 33: Gerhard Richter, Familie am Meer, 1964, Öl auf Leinwand, 150 x 200 cm,
WVZ 35, Sammlung Ströher, Darmstadt



Abb. 34: Gerhard Richter, Atlas, Tafel 2, Albumfotos, 1962-1966, 51,7 x 66,7 cm,
Städtische Galerie, Lenbachhaus, München



Abb. 35: Gerhard Richter, Klorolle, 1965, Öl auf Leinwand, 55 x 40 cm, WVZ 75-1,
Sammlung Joshua Mack und Ron Warren, USA



Abb. 36: Gerhard Richter, Küchenstuhl, 1965, Öl auf Leinwand, 100 x 80 cm,
WVZ 97, Kunsthalle Recklinghausen



Abb. 37: Andy Warhol, 100 Cans, 1962, Öl auf Leinwand, 183 x 132 cm,
Albright-Knox Art Gallery, Buffalo, New York, USA

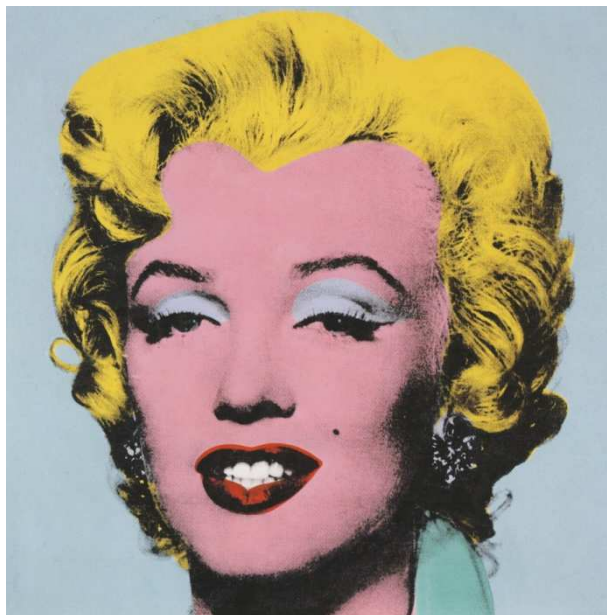


Abb. 38: Andy Warhol, Shot Sage Blue Marilyn, 1964, Silkscreen ink,
Acryl auf Leinwand, 101,6 x 101,6 cm, Privatsammlung



Abb. 39: Andy Warhol, Twenty Jackies, 1964, 204,5 x 204,5 cm (20 Paneele à 50,8 x 40,6 cm), Silkscreen ink auf Leinwand, Stiftung Sammlung Marx, Hamburger Bahnhof – Museum für Gegenwart, Berlin

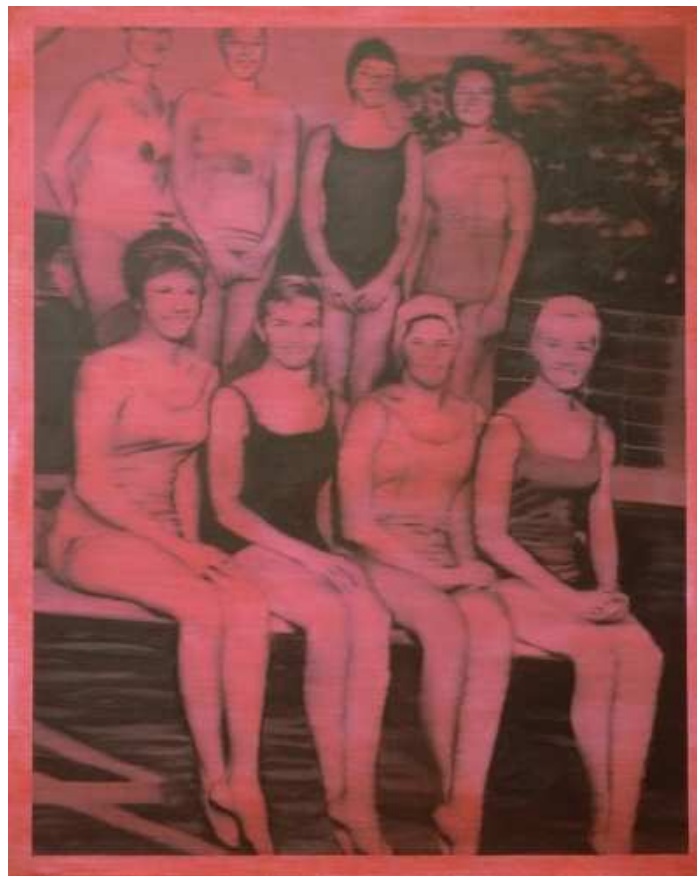


Abb. 40: Gerhard Richter, Schwimmerinnen, 1965, Öl auf Leinwand, 200 x 160 cm, WVZ 90, Sammlung Froehlich, Stuttgart



Abb. 41: Gerhard Richter, Mutter und Tochter (B), 1965, Öl auf Leinwand, 180 x 110 cm, WVZ 84, Ludwig Galerie, Schloss Oberhausen, Oberhausen



Abb. 42: Gerhard Richter, Frau mit Schirm, 1964, Öl auf Leinwand, 160 x 95 cm, WVZ 29, Daros Collection, Schweiz



Abb. 43: Gerhard Richter, Bomber, 1963, Öl auf Leinwand, 130 x 180 cm, WVZ 13, Städtische Galerie Wolfsburg, Wolfsburg



Abb. 44: Gerhard Richter, Mustang-Staffel, 1964, Öl auf Leinwand, 87,6 x 150,2 cm, WVZ 19, Sammlung Robert Lehrman, Washington D. C., USA



Abb. 45: Gerhard Richter, Phantom Abfangjäger, 1964, Öl auf Leinwand, 140 x 190 cm, WVZ 50, Sammlung Froehlich, Stuttgart



Abb. 46: Gerhard Richter, Atlas, Tafel 5, Zeitungs- & Albumfotos, 1962-1966, 51,7 x 66,7 cm, Städtische Galerie, Lenbachhaus, München



Abb. 47: Gerhard Richter, Atlas, Tafel 1, Albumfotos, 1962-1966,
51,7 x 66,7 cm, Städtische Galerie, Lenbachhaus, München



Abb. 48: Gerhard Richter, Atlas, Tafel 6, Albumfotos, 1962-1966,
51,7 x 66,7 cm, Städtische Galerie, Lenbachhaus, München



Abb. 49: Gerhard Richter, Atlas, Tafel 10, Zeitungsfotos, 1962-1968, 51,7 x 66,7 cm, Städtische Galerie, Lenbachhaus, München



Abb. 50: Gerhard Richter, Atlas, Tafel 432, Landschaften, 1985, 51,7 x 66,7 cm, Städtische Galerie, Lenbachhaus, München



Abb. 51: Gerhard Richter, Atlas, Tafel 3, Albumfotos, 1962-1966,
51,7 x 66,7 cm, Städtische Galerie, Lenbachhaus, München



Abb. 52: Gerhard Richter, Atlas, Tafel 8, Zeitungsfotos, 1962-1966,
51,7 x 66,7 cm, Städtische Galerie, Lenbachhaus, München



Abb. 53: Gerhard Richter, Atlas, Tafel 33, Für 48 Portraits, 1971, 66,7 x 51,7 cm, Städtische Galerie, Lenbachhaus, München



Abb. 54: Gerhard Richter, Atlas, Tafel 34, Für 48 Portraits, 1971, 66,7 x 51,7 cm, Städtische Galerie, Lenbachhaus, München

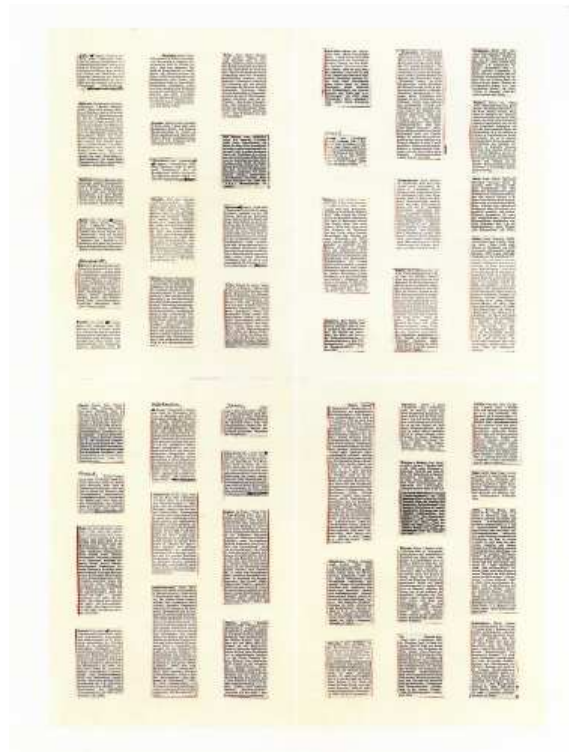


Abb. 55: Gerhard Richter, Atlas, Tafel 38, Für 48 Portraits (Biographien), 1971, 66,7 x 51,7 cm, Städtische Galerie, Lenbachhaus, München

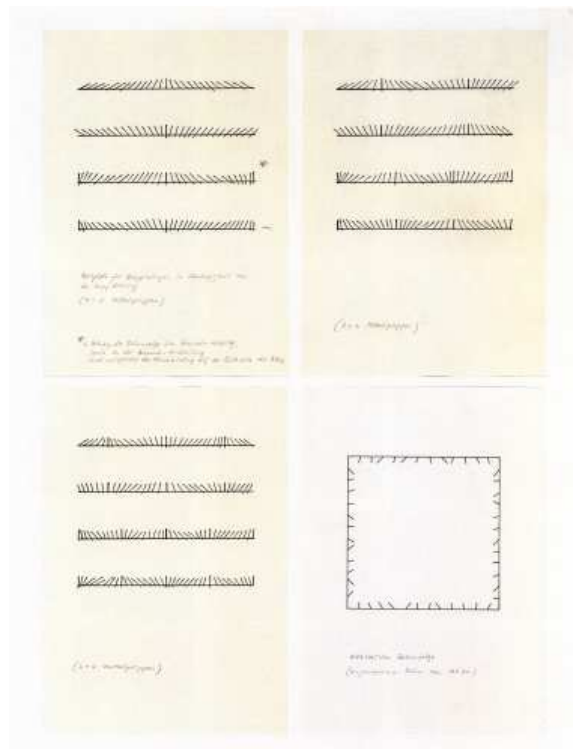


Abb. 56: Gerhard Richter, Atlas, Tafel 39, Für 48 Portraits (Installationsskizzen), 1971, 66,7 x 51,7 cm, Städtische Galerie, Lenbachhaus, München

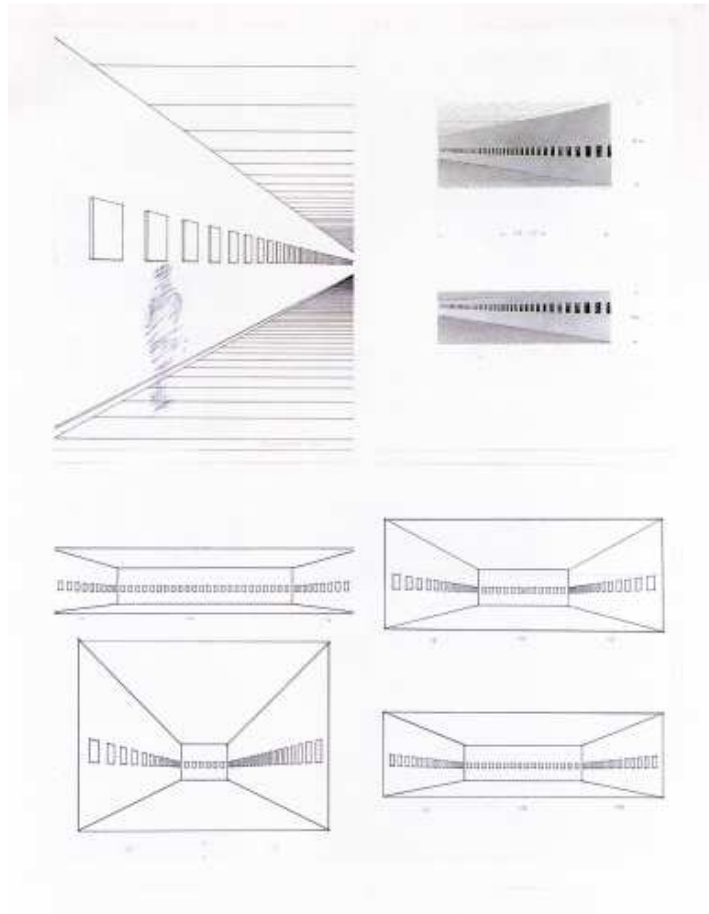


Abb. 57: Gerhard Richter, Atlas, Tafel 40, Für 48 Portraits (Installationsskizzen), 1971, 66,7 x 51,7 cm, Städtische Galerie, Lenbachhaus, München

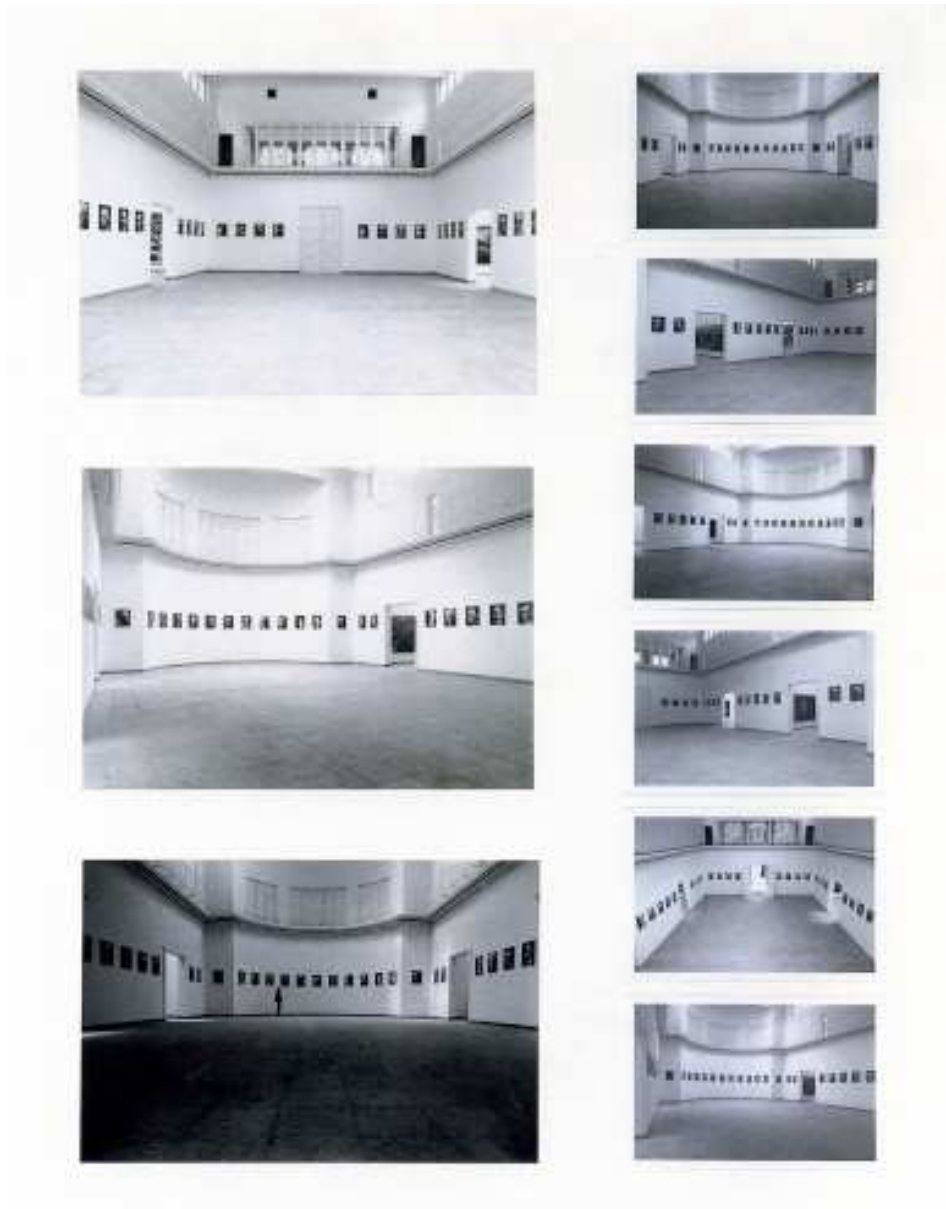


Abb. 58: Gerhard Richter, Atlas, Tafel 40, Für 48 Portraits (Installationsfotos, 36. Biennale, Venedig 1972), 1972, 66,7 x 51,7 cm, Städtische Galerie, Lenbachhaus, München



Abb. 59: Gerhard Richter, Atlas, Tafel 472, Baader-Meinhof-Fotos (18. Oktober 1977), 1989, 51,7 x 66,7 cm, Städtische Galerie, Lenbachhaus, München

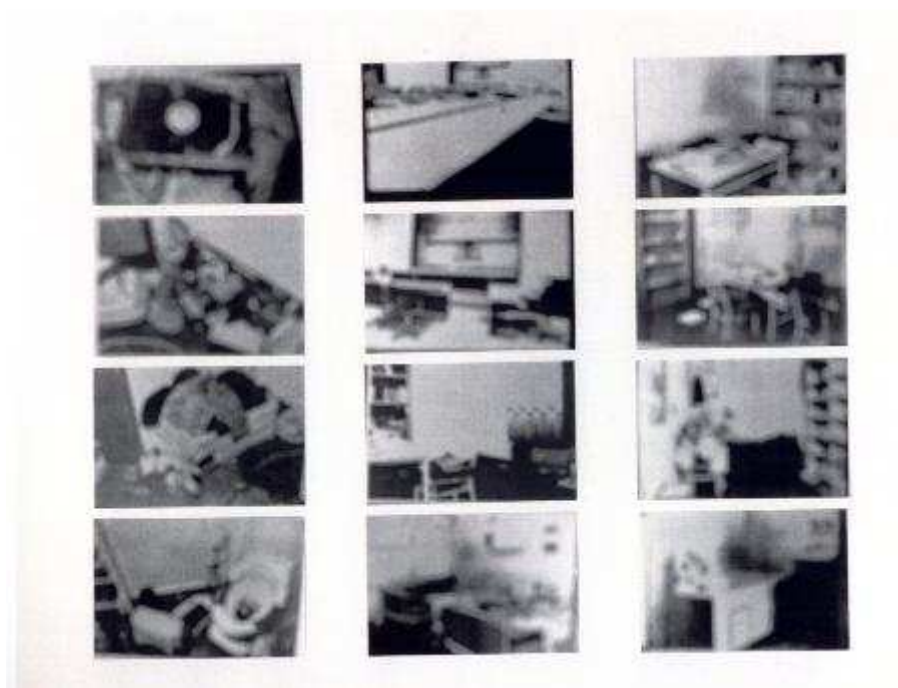


Abb. 60: Gerhard Richter, Atlas, Tafel 478, Baader-Meinhof-Fotos (18. Oktober 1977), 1989, 51,7 x 66,7 cm, Städtische Galerie, Lenbachhaus, München



Abb. 61: Gerhard Richter, Atlas, Tafel 18, Fotos aus Büchern, 1967, 66,7 x 51,7 cm, Städtische Galerie, Lenbachhaus, München

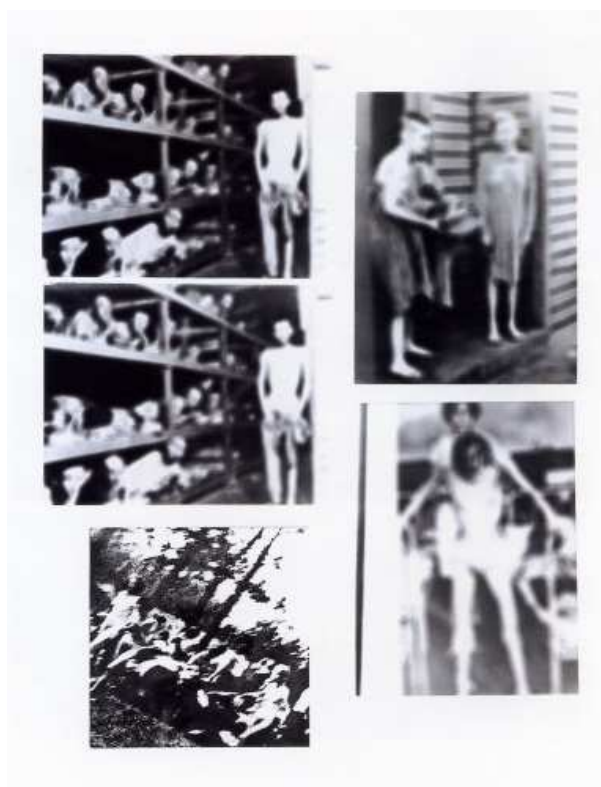


Abb. 62: Gerhard Richter, Atlas, Tafel 19, Fotos aus Büchern, 1967, 66,7 x 51,7 cm, Städtische Galerie, Lenbachhaus, München



Abb. 63: Gerhard Richter, Atlas, Tafel 20, Fotos aus Büchern, 1967, 66,7 x 51,7 cm,
Städtische Galerie, Lenbachhaus, München



Abb. 64: Gerhard Richter, Atlas, Tafel 637, Holocaust, 1997, 51,7 x 71 cm,
Städtische Galerie, Lenbachhaus, München



Abb. 65: Gerhard Richter, Atlas, Tafel 639, Holocaust, 1997, 51,7 x 71 cm,
Städtische Galerie, Lenbachhaus, München

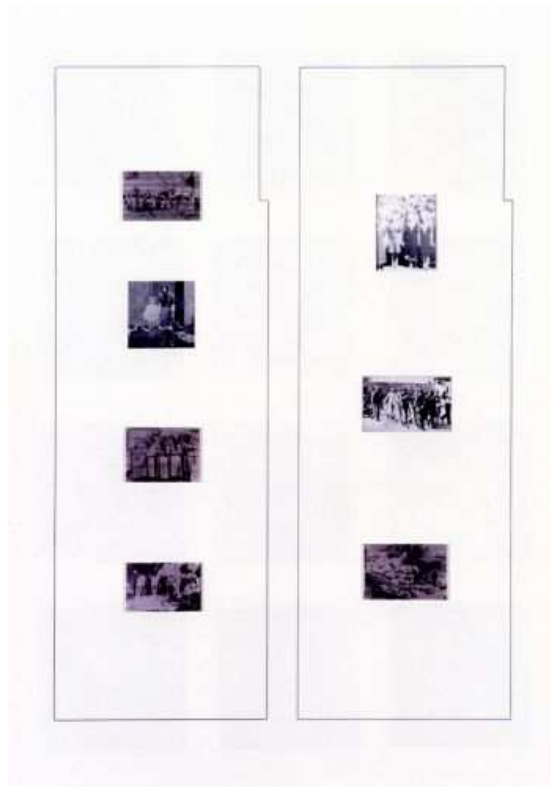


Abb. 66: Gerhard Richter, Atlas, Tafel 647, Reichstag, 1997, 71 x 51,7 cm,
Städtische Galerie, Lenbachhaus, München

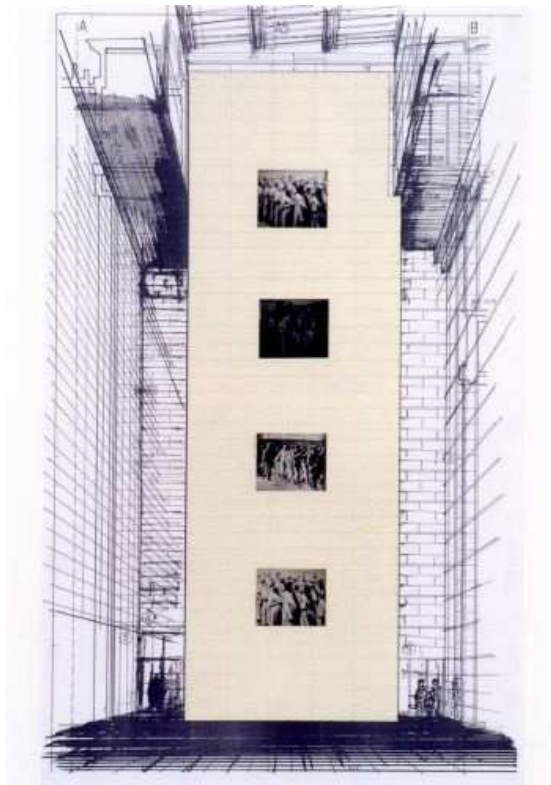


Abb. 67: Gerhard Richter, Atlas, Tafel 648, Reichstag, 1997, 71 x 51,7 cm,
Städtische Galerie, Lenbachhaus, München

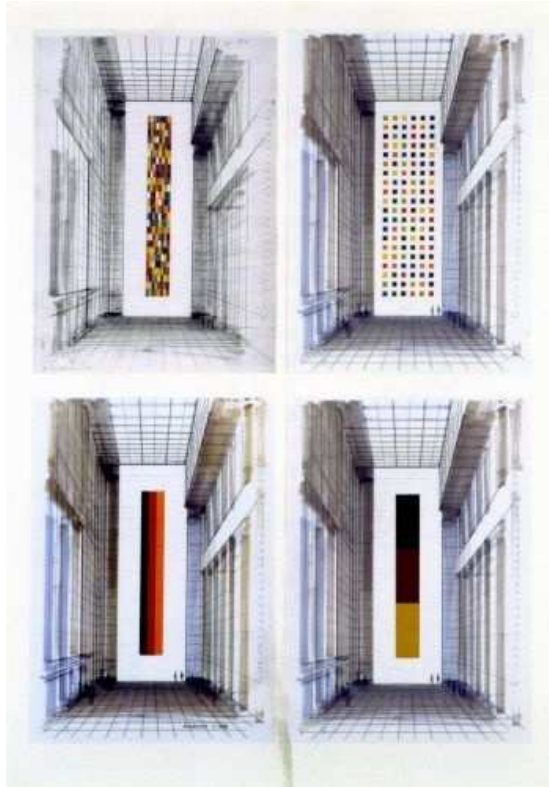


Abb. 68: Gerhard Richter, Atlas, Tafel 651, Reichstag, 1998, 71 x 51,7 cm,
Städtische Galerie, Lenbachhaus, München

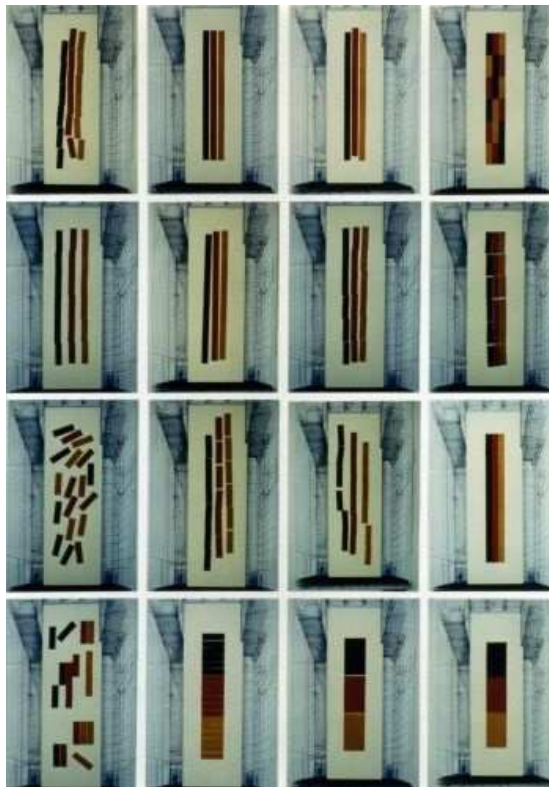


Abb. 69: Gerhard Richter, Atlas, Tafel 652, Reichstag, 1998, 71 x 51,7 cm,
Städtische Galerie, Lenbachhaus, München



Abb. 70: Gerhard Richter, Ausstellung des Atlas im Lenbachhaus/ Kunstbau, München 2005



Abb. 71: Deutscher Pavillon, Venedig, 1938



Abb. 72: Gerhard Richter, 48 Portraits, 1971/72, Öl auf Leinwand, je 70 x 55 cm,
Museum Ludwig, Köln



Abb. 73: Gerhard Richter, Atlas, Tafel 35, Für 48 Portraits, 1971, 71 x 51,7 cm,
Städtische Galerie, Lenbachhaus, München



Abb. 74: Gerhard Richter, Atlas, Tafel 36, Für 48 Portraits, 1971, 71 x 51,7 cm,
Städtische Galerie, Lenbachhaus, München



Abb. 75: Gerhard Richter, Studie zu Werknummer 324 (Freud), 1971,
Öl auf Leinwand, 70 x 55 cm, WVZ 323-2, Privatbesitz, Italien

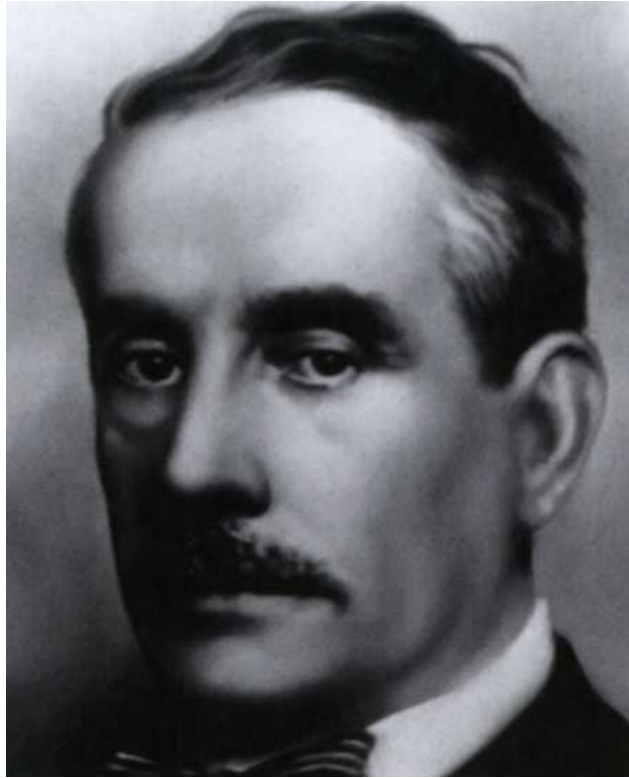


Abb. 76: Gerhard Richter, Giacomo Puccini, 1885-1924, 1971/72, Öl auf Leinwand, 70 x 55 cm, WVZ 324-29, Museum Ludwig, Köln



Abb. 77: Gerhard Richter, Max Planck, 1858-1947, 1971/72, Öl auf Leinwand, 70 x 55 cm, WVZ 324-15, Museum Ludwig, Köln



Abb. 78: Gerhard Richter, Albert Einstein, 1879-1955, 1971/72, Öl auf Leinwand, 70 x 55 cm, WVZ 324-35, Museum Ludwig, Köln



Abb. 79: Gerhard Richter, Thomas Mann, 1875-1955, 1971/72, Öl auf Leinwand, 70 x 55 cm, WVZ 324-22, Museum Ludwig, Köln



Abb. 80: Gerhard Richter, Anton Bruckner, 1824-1896, 1971/72, Öl auf Leinwand, 70 x 55 cm, WVZ 324-42, Museum Ludwig, Köln



Abb. 81: Gerhard Richter, Otto Schmeil, 1860-1943, 1971/72, Öl auf Leinwand, 70 x 55 cm, WVZ 324-3, Museum Ludwig, Köln



Abb. 82: Gerhard Richter, Karl Manne Siegbahn, 1886-1978, 1971/72,
Öl auf Leinwand, 70 x 55 cm, WVZ 324-45, Museum Ludwig, Köln



Abb. 83: Gerhard Richter, Patrick Maynard Stuart Blackett, 1897-1974, 1971/72,
Öl auf Leinwand, 70 x 55 cm, WVZ 324-26, Museum Ludwig, Köln



Abb. 84: Gerhard Richter, Franz Kafka, 1883-1924, 1971/72, Öl auf Leinwand,
70 x 55 cm, WVZ 324-28, Museum Ludwig, Köln



Abb. 85: Gerhard Richter, Festnahme (1), 1988, Öl auf Leinwand, 92 x 126,5 cm,
WVZ 674-1, Museum of Modern Art, New York, USA



Abb. 86: Gerhard Richter, Festnahme (2), 1988, Öl auf Leinwand, 92 x 126,5 cm,
WVZ 674-2, Museum of Modern Art, New York, USA



Abb. 87: Verhaftung von Holger Meins, Andreas Baader und Jan-Carl Raspe am 1. Juni 1972 in Frankfurt am Main, publiziert in: *Stern*, 8. Juni 1972

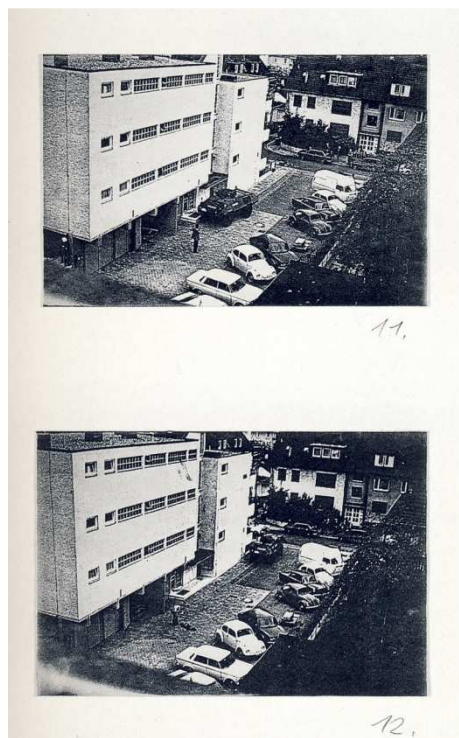


Abb. 88: Verhaftung von Holger Meins, Andreas Baader und Jan-Carl Raspe am 1. Juni 1972 in Frankfurt am Main, photographische Vorlage für *Festnahme (1), (2)*, aus: Gerhard Richters Notizbuch



Abb. 89: Gerhard Richter, Tote, 1988, Öl auf Leinwand, 62 x 73 cm, WVZ 667-1, Museum of Modern Art, New York, USA



Abb. 90: Gerhard Richter, Tote, 1988, Öl auf Leinwand, 62 x 62 cm, WVZ 667-2,
Museum of Modern Art, New York, USA



Abb. 91: Gerhard Richter, Tote, 1988, Öl auf Leinwand, 35 x 40 cm, WVZ 667-3,
Museum of Modern Art, New York, USA



Abb. 92: Tote Ulrike Meinhof – 9. Mai 1976, publiziert in: *Stern*, 16. Juni 1976



Abb. 93: Tote Ulrike Meinhof – 9. Mai 1976, fotografische Vorlage für *Tote* (WVZ 667-1, 667-2, 667-3), aus: Gerhard Richters Notizbuch



Abb. 94: Gerhard Richter, Erhängte, 1988, Öl auf Leinwand, 200 x 140 cm,
WVZ 668, Museum of Modern Art, New York, USA

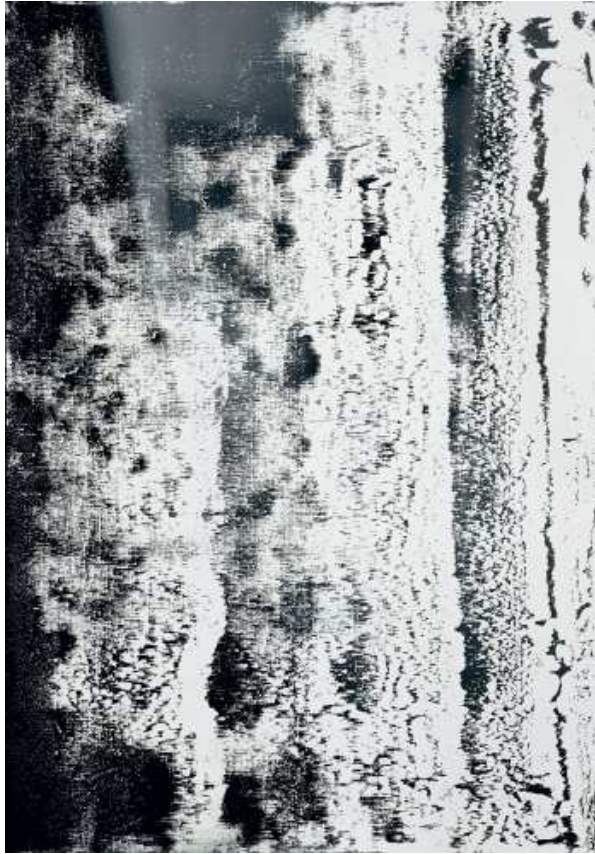


Abb. 95: Gerhard Richter, *Decke*, 1988, Öl auf Leinwand, 200 x 140 cm, WVZ 680-3, Privatsammlung, Berlin



Abb. 96: Gudrun Ensslin, erhängt in ihrer Zelle in Stammheim – 18. Oktober 1977, photographische Vorlage für *Erhängte*, aus: Gerhard Richters Notizbuch



Abb. 97: Gerhard Richter, Erschossener (1), 1988, Öl auf Leinwand, 100,5 x 140,5 cm, WVZ 669-1, Museum of Modern Art, New York, USA



Abb. 98: Gerhard Richter, Erschossener (2), 1988, Öl auf Leinwand, 100,5 x 140,5 cm, WVZ 669-2, Museum of Modern Art, New York, USA



Abb. 99: Toter Andreas Baader – 18. Oktober 1977, publiziert in: *Stern*, 30. Oktober 1980

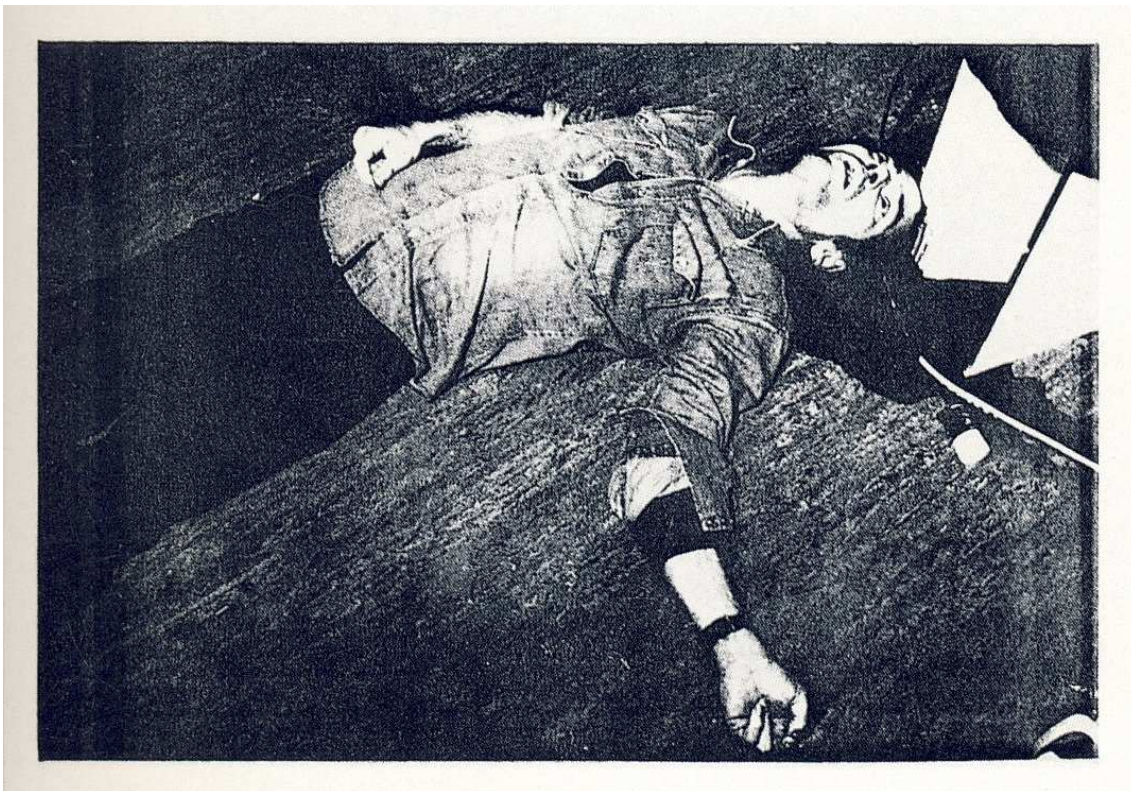


Abb. 100: Toter Andreas Baader in seiner Zelle in Stammheim – 18. Oktober 1977, photographische Vorlage für *Erschossener (1), (2)*, aus: Gerhard Richters Notizbuch



Abb. 101: Gerhard Richter, Zelle, 1988, Öl auf Leinwand, 200 x 140 cm, WVZ 670,
Museum of Modern Art, New York, USA

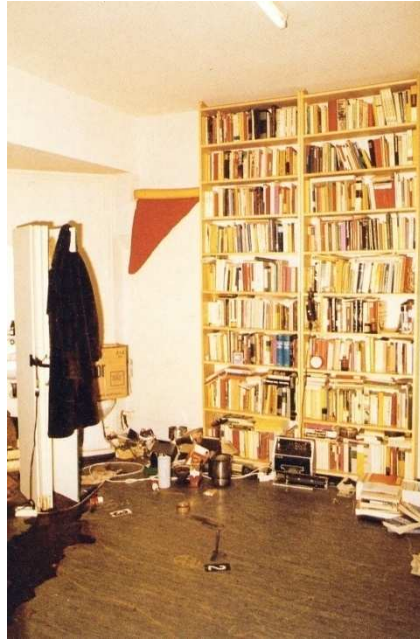


Abb. 102: Andreas Baaders Zelle in Stammheim – 18./19. Oktober 1977, Photo der Staatsanwaltschaft Stuttgart

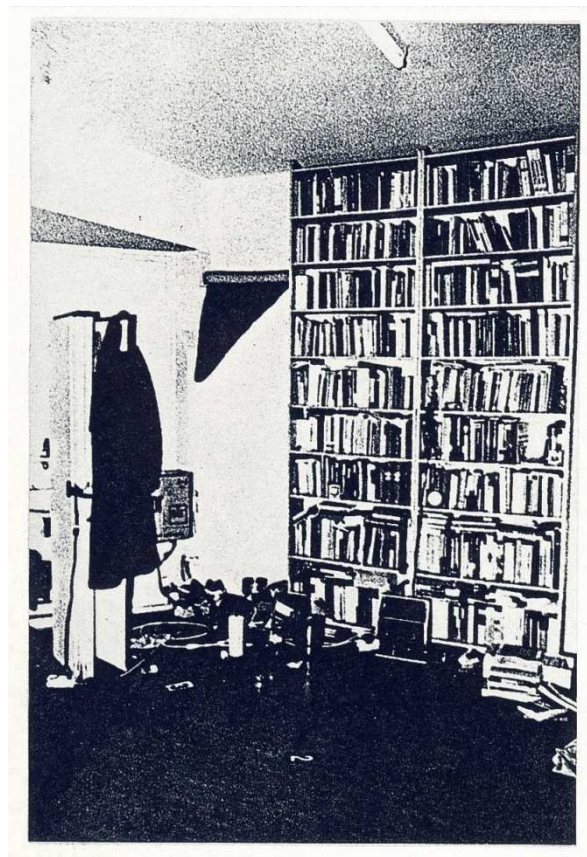


Abb. 103: Andreas Baaders Zelle – 18./19. Oktober 1977, photographische Vorlage für *Zelle*, aus: Gerhard Richters Notizbuch

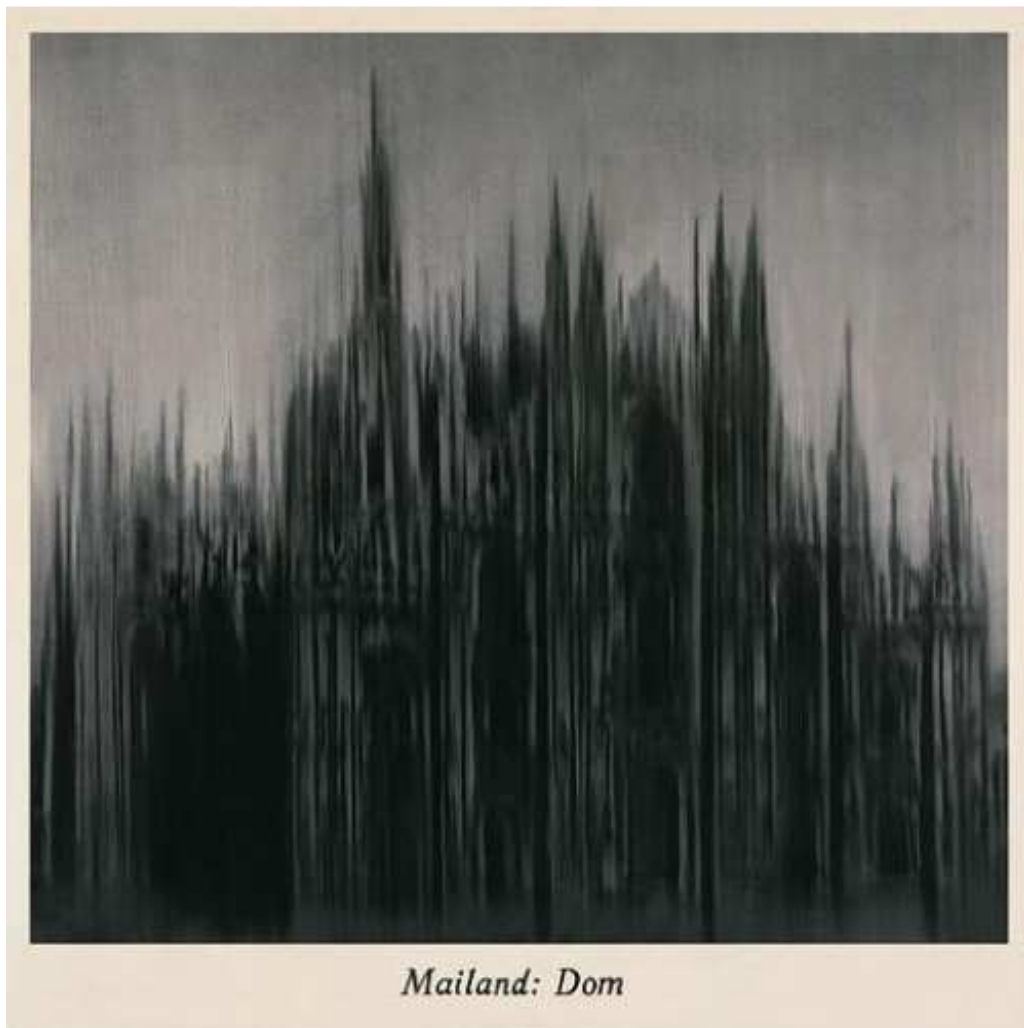


Abb. 104: Gerhard Richter, *Mailand: Dom*, 1964, Öl auf Leinwand, 130 x 130 cm, WVZ 49, Privatsammlung



Abb. 105: Gerhard Richter, Gegenüberstellung (1), 1988, Öl auf Leinwand, 112 x 102 cm, WVZ 671-1, Museum of Modern Art New York, USA



Abb. 106: Gerhard Richter, Gegenüberstellung (2), 1988, Öl auf Leinwand, 112 x 102 cm, WVZ 671-2, Museum of Modern Art New York, USA



Abb. 107: Gerhard Richter, *Gegenüberstellung (3)*, 1988, Öl auf Leinwand, 112 x 102 cm, WVZ 671-3 Museum of Modern Art New York, USA



Abb. 108: Gudrun Ensslin 1972, photographische Vorlage für *Gegenüberstellung (1), (2), (3)*, mit Handnotizen des Künstlers, aus: Gerhard Richters Notizbuch



Abb. 109: Gerhard Richter, Jugendbildnis, 1988, Öl auf Leinwand, 72,4 x 62 cm, WVZ 672-1, Museum Of Modern Art, New York, USA

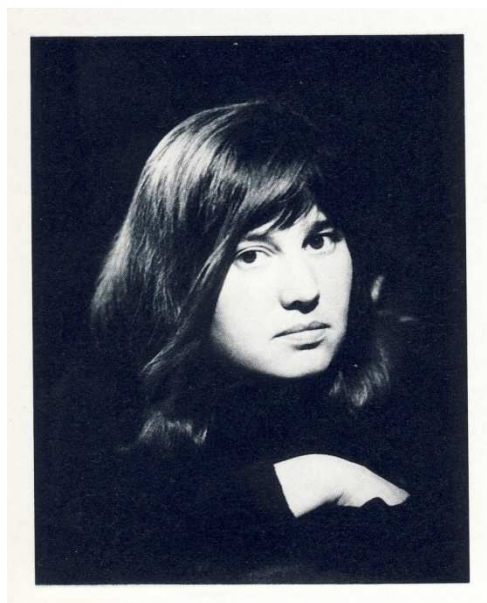


Abb. 110: Portrait von Ulrike Meinhof, ca. Mai 1970, photographische Vorlage für *Jugendbildnis*, aus: Gerhard Richters Notizbuch



Abb. 111: Gerhard Richter, Plattenspieler, 1988, Öl auf Leinwand, 62 x 83 cm, WVZ 672-2, Museum of Modern Art, New York, USA



Abb. 112: Andreas Baaders Plattenspieler, Stammheim 18./19. Oktober 1977,
Staatsanwaltschaft Stuttgart

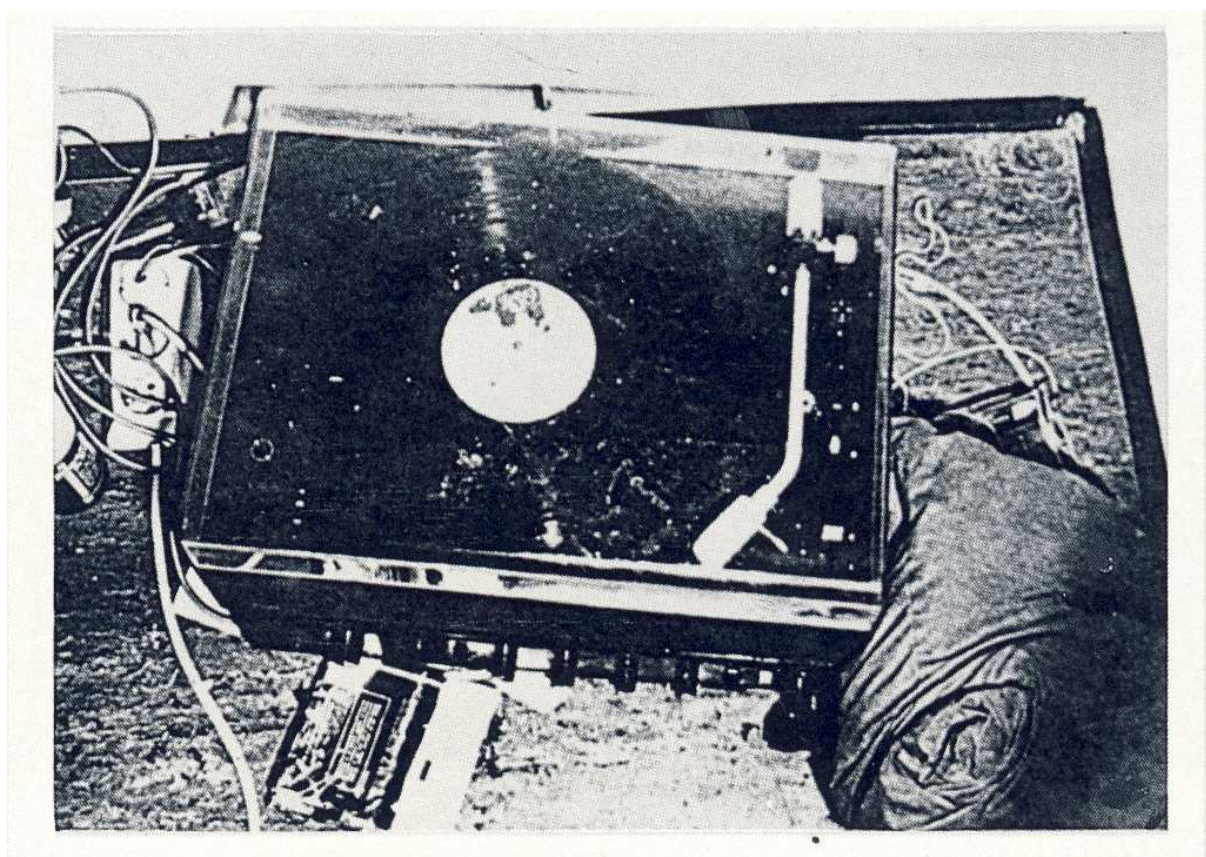


Abb. 113: Andreas Baaders Plattenspieler, 18./19. Oktober 1977, photographische
Vorlage für *Plattenspieler*, aus: Gerhard Richters Notizbuch



Abb. 114: Gerhard Richter, *Beerdigung*, 1988, Öl auf Leinwand, 200 x 320 cm, WVZ 673, Museum of Modern Art, New York, USA



Abb. 115: *Beerdigung* von Andreas Baader, Gudrun Ensslin und Jan-Carl Raspe, Stuttgart, 27. Oktober 1977, photographische Vorlage für *Beerdigung*, aus: Gerhard

Richters Notizbuch



Abb. 116: Francisco de Goya, Der 3. Mai 1808 in Madrid, 1808, Öl auf Leinwand, 268 x 347 cm, Museo National del Prado, Madrid



Abb. 117: Édouard Manet, Die Erschießung des Kaiser Maximilians von Mexiko, 1867, Öl auf Leinwand, 252 x 305 cm, Städtische Kunsthalle, Mannheim



Abb. 118: Reichstag, Ansicht der Westfassade, Berlin 2008



Abb. 119: Reichstag, Einblick durch die Westfassade, Berlin 2008

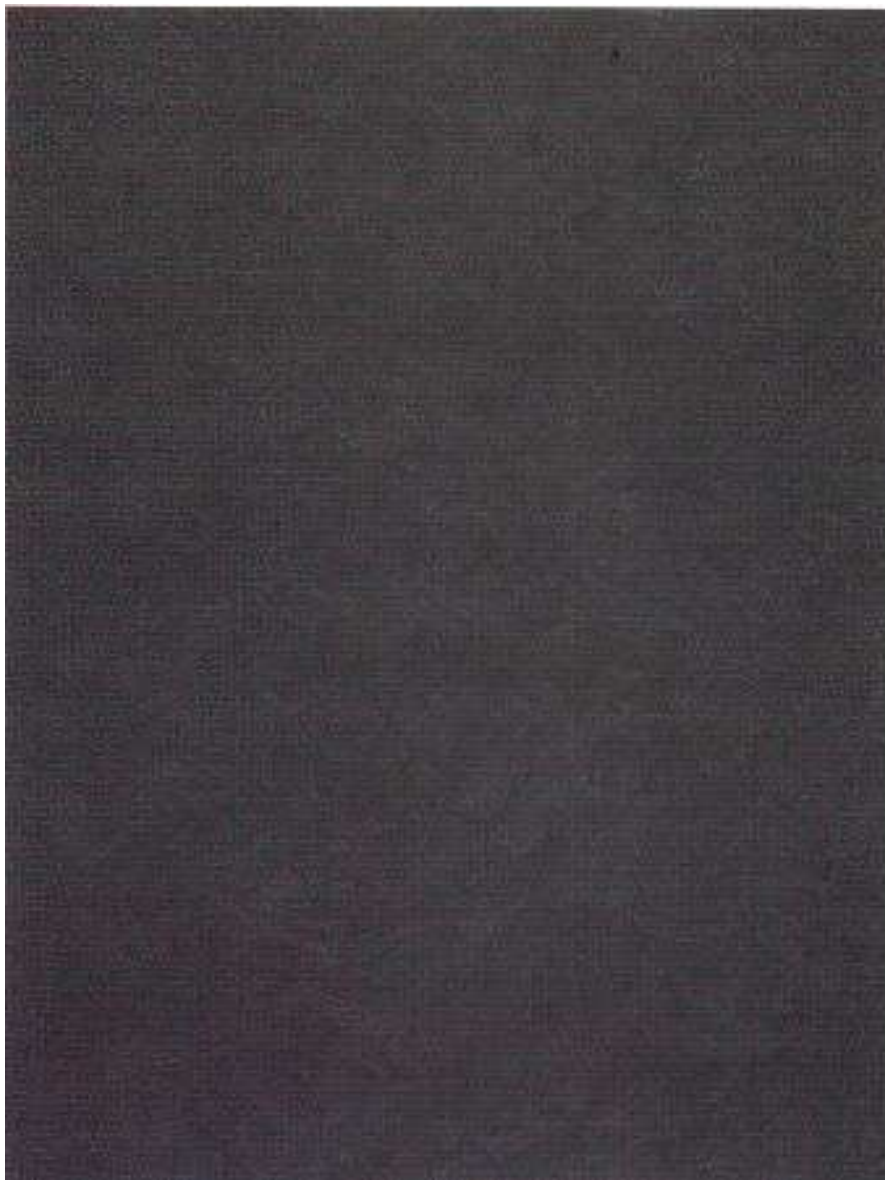


Abb. 120: Gerhard Richter, Grau, 1970, Öl auf Leinwand, 200 x 150 cm, WVZ 247-4, Kunstmuseum Bonn



Abb. 121: Gerhard Richter, Vermalung (Grau), 1972, Öl auf Leinwand, 250 x 250 cm, WVZ 326-1, Hessisches Landesmuseum, Darmstadt



Abb. 122: Gerhard Richter, Vermalung (Grau), 1972, Öl auf Leinwand, 200 x 200 cm, WVZ 326-4, Sammlung Jung, Aachen

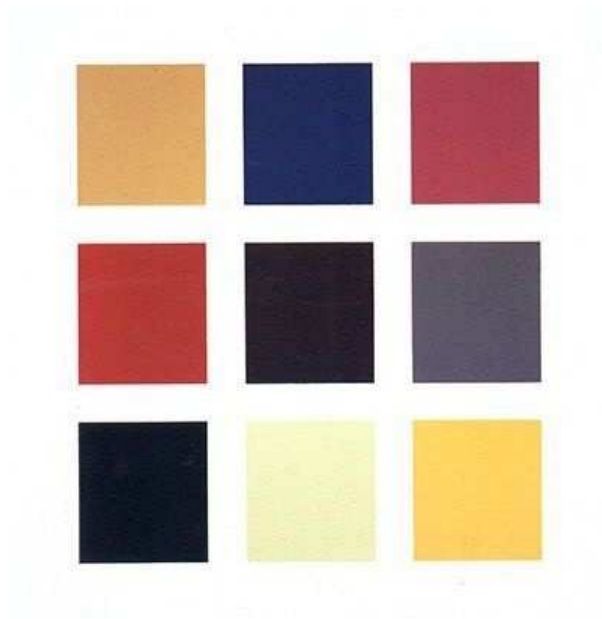


Abb. 123: Gerhard Richter, Farbtafel, 1966, Lack auf Leinwand, 70 x 65 cm,
WVZ 139-3, Privatsammlung Chicago, USA



Abb. 124: Gerhard Richter, 256 Farben, 1974, Lack auf Leinwand, 222 x 414 cm,
WVZ 352-3, Städtisches Kunstmuseum, Bonn



Abb. 125: Gerhard Richter, 1024 Farben, 1973, Lack auf Leinwand, 254 x 478 cm,
WVZ 350-4, Sammlung Crex, Zürich



Abb. 126: Gerhard Richter, 4096 Farben, 1974, Lack auf Leinwand, 254 x 254 cm,
WVZ 359, Privatsammlung New York, USA



Abb. 127: Gerhard Richter, Schwarz-Rot-Gold, 1999, Rückseite farbig emailliertes Glas, 2043 x 296 cm, WVZ 856, Reichstag, Berlin

Curriculum Vitae

Michael Robert Alois Kai

geb.: 23.10.1972 in Linz

1993 Matura am BORG Grieskirchen

1993-1998 Studium der Rechtswissenschaften an der Johannes Kepler Universität in Linz

ab Oktober 1998 Studium der Kunstgeschichte an der Universität Wien